ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Плотников Константин Иванович

История литературной организации Всеросскомдрам (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН)

Специальность 10.01.01– русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель

Московская Дарья Сергеевна –
доктор филологических наук,
заведующий Отделом рукописей ИМЛИ РАН

Москва – 2015

Содержание

Введение…….....4

Глава I. Организации – предшественницы Всеросскомдрама

§ 1. Общество русских драматических писателей и оперных композиторов (ОРДПиОК) (1874–1904)……19

§ 2. Московское общество драматических писателей и композиторов (МОДПиК) (1904–1930). Специфика деятельности……..**.....**26

§ 3. Ленинградское общество драматургов и композиторов (Драмсоюз) (1904-1930). История и структура……..34

§ 4. История слияния МОДПиКа и Драмсоюза. Альтернативные пути по созданию единого общества (ФОДиК)……...47

Глава II. Институциализация Всеросскомдрама (1930–1934)

§ 1. Формирование Всеросскомдрама: цели и задачи, устав, структура, правление, состав……..60

§ 1.2. Первая конференция Всеросскомдрама (5-7 октября 1930 г.)……....81

§ 2. Деятельность Всеросскомдрама……84

§ 2.1. Творческая работа Всеросскомдрама в 1932–1933 гг. ……....92

§ 2.2. Методцентр Всероссскомдрама……100
§ 2.3. Контрактация драматургов……..111

§ 3. Всероссскомдрам и историко-литературный контекст эпохи реконструкции

§ 3.1. Творческие организации рабочих ударников драматургии (ТРУД и «Разбег»)…….....113

§ 3.2. Дискуссии эпохи первой пятилетки во Всероссскомдраме……124

Глава III. Создание автономной секции драматургов при оргкомитете Союза советских писателей (по материалам РГАЛИ и ОР ИМЛИ)

§ 1. Реорганизация Всероссскомдрама……133

§ 2. Дискуссионные сборники автономной секции драматургов при оргкомитете ССП (1933–1934 гг.)…….140

§ 3. Всероссскомдрам и теория драмы (выступления С.Д. Кржижановского в автономной секции драматургов при оргкомитете ССП)……...170

Заключение……...199

Список использованной литературы…….202

Приложение…….223

Введение

В отделе рукописей ИМЛИ РАН (далее – ОР ИМЛИ) хранятся архивные материалы, характеризующие деятельность литературных организаций и объединений 1920–1930-х гг. Среди них – известные, давно введенные в широкий научный оборот документы, касающиеся истории, например таких организаций как, «Кузница», ВССП, РАПП, ВОКП, ССП или ФОСП. Другие, хотя и «на слуху», но реалии их существования не исследованы, и документы, характеризующие их уставные задачи, организационную структуру, состав, деятельность, до сих пор не стали частью наших представлений о повседневности историко-литературного процесса 1920–1930-х гг.

Настоящее диссертационное исследование посвящено одному из таких малоисследованных литературных объединений – Всеросскомдраму (Всероссийское общество советских драматургов и композиторов, авторов кино, клуба и эстрады), фонд которого (№ 52) находится в ОР ИМЛИ. Состоящий из 60 архивных коробок (более 4000 ед. хр.), он до последнего времени был не описан, и его документы не были доступны исследователям; поэтому первым этапом работы над диссертацией стал разбор архивного материала, его систематизация и составление научной описи фонда.

В данном исследование под названием «Всеросскомдрам» подразумевается не столько общепризнанное наименование конкретной литературной организации, существовавшей с 1930 по 1933 гг., но также в него вкладывается более широкий смысл объединения, отстаивающего авторские права драматических писателей и их независимость в области художественного поиска. Второе значение представляет Всеросскомдрам как объединение полифункционального характера, которое выходит за узкие хронологические рамки периода своего юридического существования, но затрагивает всю историю защиты драматургами собственных творческих и

финансовых интересов. Также основанием для расширенного толкования и использования понятия Всеросскомдрам является фонд № 52 ОР ИМЛИ, который представляет собой собрание архивных материалов как организаций – предшественниц Всеросскомдрама, так и его преемниц. Вся эта группа документов объединена рамочным названием «Всеросскомдрам». Наконец, историческая размытость хронологических границ существования Всеросскомдрама фиксируется документами других литературных объединений, таких как ФОСП и ССП, прослеживается в материалах самого фонда № 52 (по документам проходит упоминание Всеросскомдрама уже как Секции драматургов ССП), а также в источниках мемуарного характера (например, Е.Э. Мандельштама и И. Штока).

Объект исследования – история Всеросскомдрама в расширенном понимании как институции, сложившейся для защиты драматургами собственных творческих и финансовых интересов.

Хронологические рамки исследования определены документами фонда № 52 ОР ИМЛИ («Всеросскомдрам»), охватывающие период с 1925 по 1935 гг.

Предмет исследования – институциональные особенности возникновения, обстоятельства создания, организационная основа и деятельность Всеросскомдрама.

Цель диссертации – аналитическое исследование и документированная реконструкция истории образования и становления Всеросскомдрама, изучение преемственных связей между различными организациями, в разное время под разными наименованиями и в разных географических точках, взявших на себя функцию защиты прав писателей-драматургов (Общество драматических писателей и оперных композиторов, МОДПиК, Драмсоюз, Всеросскомдрам, автономная секция драматургов при оргкомитете ССП), выявление его места и роли в литературном процессе 1920–1930-х гг.

Эта цель обусловила постановку **конкретных задач**:

– преобразование разрозненных архивных источников в форму научного обобщения, позволяющего представить целостную историю Всероссскомдрама;

– выявление институциональных предпосылок создания Всероссскомдрама и описание его дальнейшего существования;

– изучение целей и задач хронологически сменяющихся организационных форм Всероссскомдрама и его локальных географических подразделений (например, МОДПИКа и Драмсоюза), основных направлений деятельности и конкретных форм работы или творческих объединений в рамках Всероссскомдрама (например, таких как ТРУД и «Разбег»);

– изучение формальных организационных аспектов организации Всероссскомдрама: положений устава, формирования состава, структуры, финансовой составляющей;

– обзор узловых событий литературного процесса 1920–1930-х гг. в их преломлении в деятельности Всероссскомдрама.

Научная новизна настоящего исследования.

История Всероссскомдрама вплоть до настоящего времени почти не привлекала внимания исследователей. После создания в 1934 г. единого Союза советских писателей вся информация о Всероссскомдраме была вытеснена из истории литературы, факт существования организации фиксируется только мемуарами[1] и упоминаниями в реальных комментариях.

На сегодняшний день в поле современного литературоведения нет работ, которые бы представляли целостную картину бытования организации. Так же не раскрыта роль Всероссскомдрама в историко-литературном процессе 1920–1930-х гг. и ее значение для последующего литературного развития. Комплексное изучение истории этой организации до сих пор не предпринималось.

Воссоздание объективной истории Всероссскомдрама прямым образом связано с выявлением и детальным изучением значительного корпуса

[1] См. например: Шток И. Рассказы о драматургах. М.: Искусство, 1967. С. 15-27.

архивных материалов, в том числе – ранее неизвестных исследователям. В диссертации впервые вводится в научный оборот их обширный корпус, в первую очередь, из фонда № 52 «Всеросскомдрам» ОР ИМЛИ, который, как уже отмечалось, до начала данного исследования оставался не обработанным. В ходе подготовки данного исследования была составлена научная опись материалов указанного фонда, что позволило системно исследовать и реконструировать историю деятельности Всеросскомдрама; определить его роль в общественно-культурном движении с момента его появления как института защиты прав драматургов в XIX в. и до начала 1930-х гг.

Впервые в данной диссертации был произведен комплексный обзор и сопоставление всех известных на данное время архивных источников к истории Всеросскомдрама.

Актуальность настоящего исследования обусловлена его источником – обширным, ранее неизвестным историкам литературы фондом литературной организации, в состав которой входили писатели первой величины, такие как А.Н. Афиногенов, А. Белый, М.А. Булгаков, В. Вишневский, Л. Добычин, С.Д. Кржижановский, М.Я. Козырев, Ю.К. Олеша, А.П. Платонов, В.Б. Шкловский и пространный круг писателей второго ряда и даже самоучек, чьи произведения – пьесы, скетчи, либретто – позволяют судить о массовой литературе того времени. В фонде отложились официальные документальные свидетельства функционирования организации как юридической и финансовой институции. Обширный блок стенограмм совещаний, конференций, авторских вечеров представляют историю создания и продвижения к читателю/зрителю известных и неизвестных драматических произведений. Таким образом, документы фонда «Всеросскомдрам» дают возможность представить детализированную микроисторию литературного процесса с портретом его массового участника.

Настоящее исследование актуально и в свете наметившегося в последнее время «архивного» поворота в исследовании историко-

литературного процесса, благодаря которому исследовательское внимание оказалось привлечено не только к творческим историям произведений и документированной биографии их создателей, но и к истории институций культуры, мотивов и оснований их деятельности как сообщества людей. Укажем, как пример, недавнее издание «Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде» [2]. Сборник исследований, подготовленных на архивных материалах, посвящен описанию ряда институций культуры Ленинграда кон. 1920 – 1-й пол. 1930-х гг., таких как: Институт истории искусств (Зубовский), кооперативное издательство «Время», секция переводчиков при Ленинградском отделении Союза писателей, журнал «Литературная учеба».

Фонд представляет богатый материал для микроисторического подхода. Например, только из документов фонда Всеросскомдрама становится известно, что Андрей Платонов являлся членом Всеросскомдрама по секции кино (данные на 1 сентября 1931 г.), или что существовал не-известный до сих пор текст Леонида Добычина, сданный им на литеровку в Методцентр Всеросскомдрама. Обширная коллекция анкет членов организации, а также сохранившиеся списки членов, входивших в отдельные секции (кино, эстрады и др.) предоставляют новую информацию к творческой биографии писателей.

Архивные материалы фонда № 52 «Всеросскодрам» являются важным дополнением к истории литературного процесса 1920–1930-х гг.

Научно-практическая значимость диссертации. Результаты исследования могут быть применены для написания монографий по истории советских литературных организаций, расширения знаний в области истории советской драматургии, а также включения ряда выводов диссертации в учебные пособия по истории литературы советского периода и использования в лекционных курсах высшей школы.

[2] Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Источниковедческая база исследования.

Фонд № 52 «Всеросскомдрам» ОР ИМЛИ является основным источником диссертационного исследования. Здесь сохранился весьма полный корпус документов, связанный с ежедневным бытованием Всеросскомдрама и позволяющий реконструировать всю его многолетнюю историю от МОДПиКа до драмсекции ССП: делопроизводственные документы (уставы, протоколы заседаний секций и общих собраний, планы и отчеты); материалы и переписка по личному составу (анкеты, списки состава, заявления и удостоверения) и по всем направлениям деятельности (стенограммы литературных вечеров, докладов, творческих дискуссий, документы, связанные с выплатой гонораров и заключения контрактов), до момента его реорганизации.

Методология исследования.

В попытке описать, что такое Всеросскомдрам, каковы мотивы и основания его деятельности, способы функционирования мы сталкиваемся с судьбами его членов, тех, кто являлся неотъемлемой его частью в качестве лиц, представлявших различные политические, идеологические и творческие силы внутри этой организации. В архиве Всеросскомдрама, как в архиве всякого учреждения, официальные документы преобладают над личными. Однако не этот факт определил исследовательские методы и подходы диссертации, предметом которой стали не только свершившиеся (документированные) исторические события и факты, но и личности, их совершавшие и зафиксировавшие. «Бесконечно малые величины» исторического процесса, в конце концов, являются главным содержанием настоящего исследования[3]. Рано или поздно исследователь, основываясь на конкретно-историческом анализе, обнаруживает, что этос составлявших ее лиц, культурных поколений, микрогрупп формирует и определяет вектор

[3] Московская Д.С. О «бесконечно малых величинах»: опыт двадцатого века // Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 170-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам Международного конгресса литературоведов 1-4 октября. Выпуск 2. Книга вторая. Тамбов-Елец. 2014. С. 78-94.

существования институции. Конкретно-историческое описание с опорой на архивные документы, воспоминания, переписку, газетную и журнальную периодику расширяет возможности научной аналитики, и соединяют науку о литературе с историческими дисциплинами. В отечественной исторической науке представителями конкретно-исторического, идеографического подхода были Н.И. Костомаров, В.О. Ключевский, И.М. Гревс, Г.П. Федотов, Н.И. Кареев, О.А. Добиаш-Рождественская, Л.П. Карсавин, Н.П. Анциферов, Н.П. Оттокар, А.А. Золотарев, А.А. Ухтомский. Культура повседневности во всех формах ее бытования была предметом изучения отечественных краеведов 1920-х гг., сотрудников Центрального бюро краеведения при Российской Академии наук. По утверждению С.О. Шмидта, методы и подходы краеведов первого советского десятилетия опередили методологию знаменитой Школы «Анналов» и ее достижения. Так, труды Н.П. Анциферова, одного из представителей золотого века отечественного краеведения, предоставили науке о литературе конкретно-исторический («социо-антропологический») метод, разработанный в недрах отечественной исторической школы[4]. На методологию отечественной школы конкретно-исторических исследований, представленную в трудах этого ученого[5] и ставшую одним из проявлений русской литературоведческой школы персонализма[6], мы в первую очередь и опирались в разработке детализированной истории массового литературного объединения «Всеросскомдрам».

В основу диссертационной работы были положены методы и подходы археографического описания, сложившиеся в ОР ИМЛИ. Методика научной обработки, описания и публикации рукописных фондов представлена в работах А.А. Кутейниковой «XX век. Писатель и война. Архивные материалы Отдела Рукописей ИМЛИ РАН», «Архив Даниила Леонидовича

[4] Московская Д.С. Диссертация Н. П. Анциферова «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе». История защиты // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН. 2012. С. 987-1018.

[5] См.: Московская Д.С. Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920–1930-х гг.: к истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

[6] Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник. Изд. 5-е, исп. и доп.. М., 2009. С. 129.

Андреева. Описи»; М.Л. Федорова (систематизация и описание личного фонда Демьяна Бедного); О.Ф. Кузнецовой - научное описание фонда № 614 «И.В. Чиннов (1909–1996)», фонда № 608 «В.Ф. Перелешин (1913-1992)», фонда № 633 «А.Н. Богословский (1937–2008)». Данная работа велась с опорой на опыт текстологии группы по изучению творческого наследия А.П. Платонова во главе с Н.В. Корниенко.

Основные результаты исследования были представлены в докладах на следующих мероприятиях: Международная научная конференция: Первые московские Анциферовские чтения (ИМЛИ РАН, ГЛМ, сентябрь 2012); Третьи московские Анциферовские чтения (ИМЛИ РАН, ГЛМ, декабрь 2014); Международный конгресс «100 лет русского формализма (1913–2013)» (НИУ ВШЭ, РГГУ, август 2013); Международная научная конференция: «Шекспировские чтения 2014: Шекспир в русско-английском культурном диалоге» (Научный совет РАН «История мировой культуры» Шекспировская комиссия, ИМЛИ РАН, сентябрь 2014).

Положения диссертации прошли апробацию в ходе работы в научном семинаре молодых ученых «Классические традиции и инновационные технологии в современной текстологии и источниковедении русской литературы» (при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 12-34-01328а)).

Частью исследовательской работы являлись регулярные обсуждения этапов диссертации на заседаниях ОР ИМЛИ, а также постоянные консультации по структурированию и подготовке научной описи и историко-литературного комментария к фонду № 52 «Всеросскомдрам». Постоянная поддержка со стороны сотрудников отдела рукописей на всех этапах работы стала неоценимым вкладом в работу над диссертационным сочинением.

Обзор источников к истории Всеросскомдрама.

Фонд «Всеросскомдрам» был передан в ИМЛИ Союзом советских писателей в 1941 г. Фонд содержит 4649 единиц хранения. Кроме

документов, непосредственно относящихся к Всесросскомдраму (1930–1933 гг.), в составе фонда представлены также документы предшествующей ей организации МОДПиК (Московское общество драматических писателей и композиторов; крайние даты материалов фонда - 1920–1930 гг.) и Автономной секции драматургов при Оргкомитете ССП (1933 – 1936 гг.), в которую был преобразован Всесросскомдрам.

Прообразом Всесросскомдрама является Общество русских драматических писателей и оперных композиторов (существовало с 1871 по 1924 гг.). Фонд этой организации находится в РГАЛИ (фонд № 2097), он был передан туда Театральным музеем им. А.А. Бахрушина в 1959 г. и насчитывает 2615 единиц хранения. Содержание указанного фонда и фонда № 151 «Общество русских драматических писателей» ОР ГЛМ позволяют установить преемственные связи между дореволюционным Обществом и МОДПиКом. Два выше перечисленных фонда из ГЛМ и РГАЛИ формируют основную базу материалов по истории Общества русских драматических писателей и композиторов, существовавшего до революции, и отчасти отражают его пореволюционную историю.

Кроме того, богат документами МОДПиКа и дореволюционного Общества драматургов и композиторов фонд Союза драматических и музыкальных писателей (№ 675) в РГАЛИ. Временные рамки документов охватывают период с 1883 по 1930 гг.

Важным источником к истории Всесросскомдрама является фонд РГАЛИ № 645 «Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) Наркомпроса РСФСР (Москва, 1928–1933 гг.)». Всесросскомдрам непосредственно подчинялся Главискусству и в фонде Главного управления отложились протоколы заседаний Президиума и Секретариата, переписка Главнауки с Всесросскомдрамом и другие официальные документы.

Документы, связанные с секцией драматургов Союза советских писателей, выявлены в фонде советских писателей (РГАЛИ фонд № 631, оп. 2, хронологические рамки 1931–1945 гг.).

Проведенное сопоставление документальных источников показало, что материалы, характеризующие историю секции драматургов при Оргкомитете ССП, отложившиеся в фонде «Всеросскомдрам» (ОР ИМЛИ), во многом пересекаются с документами фонда РГАЛИ № 631 «Союз Советских Писателей» (оп. 2. Секция драматургов при оргкомитете ССП).

Отдельные документы к истории Всеросскомдрама находятся в различных личных фондах РГАЛИ, таких как фонд В.Э. Мейерхольда (№ 998), А.М. Арго (№ 1784), В.В. Вишневского (№ 1038), Г.Д. Деева-Хомяковского (№ 1883), С.Д. Кржижановского (№ 2280) и др.

В ЦГАЛИ СПб в фонде № 81 (оп. 1. 11 ед. хр. 1927–1929 гг.) хранятся документы Ленинградского отделения МОДПиКа и в фонде № Ф. 367 «Северо-западное межобластное отделение Всесоюзного агентства по авторским правам (СЗОВААП) (1926–1993)» документы Драмсоюза.

Настоящее исследование также опирается на архивные материалы других фондов ОР ИМЛИ (№ 28 – фонд П.Е. Щеголева, № 41 – фонд Союза советских писателей). Значительная часть документов впервые введена в научный оборот.

Просмотр de visu периодической печати 1921–1936 гг. и официальных документов (партийных постановлений, правительственных декретов, распоряжений управленческих организаций) раскрыл дополнительные возможности для понимания общекультурной атмосферы и социально-бытовых реалий первых пореволюционных лет.

Источником дополнительной информации о Всеросскомдраме были исследования юристов, занимающихся вопросами авторского права[7].

[7] См.: Абрамова Н.К. Проблема создания функционирования организаций по коллективному управлению авторскими правами : дис. … канд. юридических наук: 12.00.03 / СПб., 2005. С.13-14; Комментарий к четвертой части Гражданского кодекса Российской Федерации (постатейный). Правовое регулирование отношений в сфере интеллектуальной собственности. С постатейными материалами и

Всеросскомдрам рассматривается в их работах как организация, основной функцией которой являлся сбор авторского гонорара с театров и сохранность авторских прав драматургов.

Источником информации о Всеросскомдраме послужили также энциклопедические издания. В «Литературной энциклопедии», издававшейся в СССР (1929 – 1939 гг.), упоминание о Всеросскомдраме есть в статье «Оргкомитет»: «…в системе Оргкомитета работают Автономная секция драматургов, созданная вместо бывшего Всеросскомдрама[8]».

Так же упоминания о Всеросскомдраме встречаются в статьях биографической энциклопедии[9], посвященных: Н.Н. Никитину, В.М. Богданову-Березовскому, А.П. Гладковскому, Л.Т. Атовмьяну, А.Ф. Насимовичу, Н.И. Макову, Я.П. Ядову, А.А. Ашкенази, К.М. Аренкову.

В учебной литературе 1930 – 1950 - х гг. справочная информация о Всеросскомдраме отсутствует.

Информацию о Всеросскомдраме можно почерпнуть в ряде диссертационных исследований, в частности, из работы, посвященной творчеству драматурга С.И. Амаглобели[10], где представлены сведения о функциях организации, ее роли в исторической перспективе и отношениях отдельных членов с РАПП.

Историю музыкального (композиторского) отдела Всеросскомдрама подробно описывала в своей кандидатской и докторской диссертациях Екатерина Власова. Нужно отметить, что на данный момент, ее работы наиболее полно раскрывают идеологическую и финансовые стороны существования композиторской секции Всеросскомдрама. На архивном

практическими разъяснениями / Добрынин О.В. и др. М. 2007. С.67 ; Зятицкий С.Ф. Проблемы реализации авторских и смежных прав на коллективной основе в условиях развития новых технологий : дис. ... канд. юрид. наук. 12.00.03. М., 2003. С.75.

[8] Литературная энциклопедия. 1929-1939. [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/ (дата обращения:15.08.2013).

[9] См.: Биографическая энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_biography/ (дата обращения: 08.10.2013).

[10] Иоселиани Д.К. С.И. Амаглобели и его «театр социального оптимизма» : автореф. дис. … канд. искусствоведения: 170001 / Д.К. Иоселиани. Тбилиси гос. универ. Тбилиси, 1974.

материале она раскрывает агитационную и художественную концепцию секции [11].

Из выявленных современных исследований, затрагивающих Всероссскомдрам, следует отметить сборник документов, изданный нижегородскими архивистами. Сборник включает источники, освещающие становление и развитие нижегородских театральных, музыкальных и литературных учреждений и организаций в первые двадцать лет советской власти (1918–1939 гг.). В третьей части этого сборника «История Нижегородского областного отделения Союза советских писателей СССР» представлен отдельный документ к истории областных отделений Вероссскомдрама: «Резолюция участников творческого вечера, организованного Нижегородской краевой ячейкой Всероссскомдрама и драматургической секцией Нижегородской ассоциации пролетарских писателей, посвященного вопросам драматургии и театра (27 декабря 1931 г.)» [12]. На сегодняшний день диссертационных исследований, посвященных литературно-драматургическим секциям Всероссскомдрам, не существует. Статей в научных периодических изданиях последних лет по данной теме также нет. Все это делает задачу изучения истории Всероссскомдрама особенно актуальной.

Обращаясь к мемуарной литературе (воспоминания современников, биографии и автобиографии) мы находим упоминания о Всероссскомдраме. В частности в биографии Николая Макова (члена эстрадной секции в Ленинградском отделении)[13]. В воспоминаниях Елены Сергеевны Булгаковой

[11] См.: Власова Е.С. Официальная концепция в советском музыкальном искусстве рубежа 20-30-х годов и ее отражение в музыкальном радиовещании : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. 2005 ; Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепции : дис. … доктора искусствоведения. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. 2010.

[12] См : Творческий Нижний: к истории становления и развития творческих организаций 1918-1939 гг. Нижний Новгород: Комитет по делам архивов Нижегородской области, 2011.

[13] [Электронный ресурс] URL: http://nikolai-makov.narod.ru/

появляются упоминания Всеросскомдрама[14]**:** «Перерыв в ужине для делового разговора с Таниным. М.А. категорически отказывается идти в Верховный Суд, чтобы требовать с ленинградских жуликов-директоров деньги за мхатовские гастроли. Оказывается, они говорили Танину: “У Булгакова и так бешеные деньги”. Откуда? С одного МХАТа? Да и потом, не в этом же дело. Они же не доплатили. Но М.А. настаивает, что все это должен делать Всеросскомдрам, что он плохо защищает авторские права»[15].

В «Дневнике 1934 года» Михаила Алексеевича Кузмина есть немногочисленные упоминания о Всеросскомдраме[16].

Известный советский драматург И.В. Шток в своей книге «Рассказы о драматургах» писал: «Сейчас мало кто помнит, что означало это непонятное, раскатистое слово. И откуда оно взялось. И куда кануло. А между тем в истории советской драматургии конца двадцатых – начала тридцатых годов учреждение, носившее это название, сыграло большую роль. Мне что-то не приходилось читать ни одной работы о Всеросскомдраме, ни диплома, ни диссертации, ни просто очерка. А ведь время идет, все меньше и меньше остается свидетелей и соучастников. – “Кто расскажет о Всеросссскомдраме?”» [17]. О МОДПиКе (предшественнике Всеросскомдрама) в своих «Воспоминаниях» писал Евгений Эмильевич Мандельштам[18].

Современные филологи и историки, занятые изучением литературного процесса в советской России 1920–1930-х гг., так или иначе, сталкиваются с Всеросскомдрамом. В одной из последних статей, посвященных творчеству А.П. Платонова, речь заходит о Всеросскомдраме. «Летом – осенью 1932 г. Платонов мог обсудить свою “юбилейную” – пьесу в трех организациях: Всероскомдраме, в театре на Худполитсовете и в Московском центральном

[14] Дневник Елены Булгаковой / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина; сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступ. ст. Л. Яновской. М.: Изд-во «Кн. палата», 1990. [Электронный ресурс]. http://www.belousenko.com/books/memoirs/Bulgakova_Dnevnik.htm

[15] Там же.

[16] [Электронный ресурс]. URL: http://www.azlib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0370.shtml

[17] Шток И. Рассказы о драматургах. М.: «Искусство», 1967. С. 14.

[18] Мандельштам Е.Э. Воспоминания // Новый мир. 1995. № 10. [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/10/mandel.html

театральном клубе. Не исключено, что инициатором обсуждения «Высокого напряжения» на Худполитсовете был сам Платонов. На обсуждении присутствовал и представитель Всероскомдрама (Всероссийское общество советских драматургов, композиторов, авторов кино, клуба и эстрады; создано в 1930 г. путем слияния нескольких организаций). Среди важнейших направлений работы художественно-политического отдела Всероскомдрама значились организации чтений пьес и диспутов, «смычка» театра и рабочего зрителя. Материалы Всероскомдрама рассредоточены по разным архивохранилищам и в настоящее время мало проработаны, не исключено, что там могут находиться материалы, связанные не только с пьесами, но и с киносценариями Платонова: киносекция, как и секция драматургов Всероскомдрама, активно сотрудничала с театрами и кинофабриками (Отдел распространения пьес Всероскомдрама располагался на Тверском бульваре, 25; в доме, где жил Платонов)»[19].

В настоящий момент в реальных комментариях мы не обнаружили ни одной ссылки на фонд № 52 «Всеросскомдрам». В то же время, как уже отмечалось выше, в нем отложились документы, характеризующие участие в организации таких активно изучаемых ныне писателей, как А.П. Платонов, С.Д. Кржижановский, Л. Добычин, Ю.К. Олеша, И.Л. Кремлев-Свэн, В.Б. Шкловский и др.

Структура диссертации.

Настоящее исследование построено по проблемно-хронологическому принципу и состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка использованных литературных источников и Приложения № 1 и Приложения № 2.

Приложение № 1 дает представление о том, кто являлся членами Всеросскомдрама, из каких профессий люди могли приходить в драматургию, позволяет вычленить процентное соотношение молодых

[19] Корниенко Н. Борьба за постановку пьесы «Высокое напряжение». Документы 1932 г. // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. Вып. 7 / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 611.

начинающих авторов, авторов ударников труда и профессиональных литераторов, а также расширить наше представление об известных писателях того времени (А. Платонов, С. Кржижановский, В. Шкловский и др.).

Приложение № 2 к диссертации - фрагмент описи, он дает материал для анализа массовой драматургии того времени.

Глава I
Организации - предшественницы Всеросскомдрама

§ 1. Общество русских драматических писателей и оперных композиторов (1874 – 1904)

Как уже отмечалось, используемое в исторических источниках понятие «Всеросскомдрам» применялось в истории русской драматургии в двух смыслах: как уставное название конкретной организации, юридически существовавшей с 1930 по 1933 г., так и в качестве общего именования профессионального цеха драматургов без точной привязки ко времени. В архивных документах и воспоминаниях Всеросскомдрамом именовались порой в равной степени и МОДПиК и Драмсоюз и Автономная секция драматургов ССП, что объясняет указанное в инвентарных книгах (создаются в момент передачи фонда в архивное учреждение) рамочное название, объединившее документы МОДПиКа, Драмсоюза, Всеросскомдрама и драматической секции ССП. В РГАЛИ рамочным названием для фонда, в котором отложились материалы, относящиеся к МОДПиКу, Драмсоюзу, и Всеросскомдраму с документами сменяющих друг друга во времени литературных объединений, выбрано название никогда не существовавшей организации - «Союз драматических и музыкальных писателей» (Ф. № 675). Фонд № 151 в Отделе рукописей Государственного литературного музея обозначен как фонд Общества русских драматических писателей, и основной корпус документов в нем, действительно, относится к дореволюционной эпохе существования организации, носившей это имя, однако целый ряд документов принадлежит послереволюционному времени и является материалами МОДПиКа, Драмсоюза и Всеросскомдрама. Следуя указанной логике фондообразования, в настоящей работе под названием «Всеросскомдрам» также понимается группа архивных документов, характеризующих различные аспекты деятельности творческого объединения литераторов, которое на протяжении своей истории переживало

трансформации: возникало, меняло название, делилось по географическому признаку, сливалось и пр., чтобы в 1934 г. стать частью Союза советских писателей[20].

Всеросскомдрам во втором своем значении – характерное явление общественной и культурной жизни до- и пореволюционной России, в котором нашло выражение общественное представление времени об автономном объединении, создающем условия для творчества в обстановке свободной конкуренции и предпринимательства и защищающем права его членов.

Обращаясь в исторической перспективе к феномену Всеросскомдрама, мы можем наблюдать динамику взаимодействия двух основополагающих задач этой организации. Преобладание в разное время то финансово-юридической, то творческих задач в рамках данной институции является показательной характеристикой для истории литературы. Фонд ОР ИМЛИ предоставляет возможность проследить во времени изменение соотношений идеологического вектора, творческих поисков драматургов и финансово-юридических условий их существования. Динамика этого соотношения будет прослежена в настоящей работе.

***

Самоопределение отечественных литераторов по цеховому принципу и объединение их в творческие институции берет начало в XIX в. Особой спецификой отличались союзы, объединяющие авторов драматургии, так как творчество драматурга неразрывно связано с распространением своей продукции по театрам, с постановкой пьес и контролем за авторскими отчислениями – все перечисленные вопросы, в конечном счете, сводятся к необходимости защиты авторских прав. И решались они лучше сообща – профессиональным объединением, «цехом». После Октябрьской революции

[20] См.: Овчарова П.И. ОРДП : обзор рукоп. фонда // Новые материалы по истории рус. лит. : сб. науч. трудов. (ГЛМ). М., 1994. С. 131-152.

взаимоотношения драматургов с театрами регламентировались, в первую очередь, в рамках профессиональных союзов, которые в той или иной степени контролировали органы власти. В эпоху реконструкции ключевой организацией, сконцентрировавшей в себе все линии взаимодействия власти с драматургами и театров с авторами, взявшей на себя решение вопросов авторского права и регуляции творческих поисков молодой советской драматургии, являлся Всеросскомдрам[21] (Всероссийское общество драматургов и композиторов, 1930–1933 гг.). До революции неким аналогом Всеросскомдрама было возникшее в конце XIX в. Общество русских писателей и композиторов.

Материалы, связанные с дореволюционным обществом драматургов и композиторов находятся в нескольких архивохранилищах. Основная их часть, как уже отмечалось, сосредоточена в РГАЛИ (фонд № 2097 - «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов», фонд № 675 - «Союз драматических и музыкальных писателей») и в ГЛМ (фонд № 151 - «Общество русских драматических писателей»).

«Общество русских драматических писателей и оперных композиторов» возникло в Москве по инициативе А.Н. Островского и В.И. Родиславского (автор ныне забытых пьес и водевилей «Жертва отчизне», «На хлеб и на воду» и др., редактор «Московских губернских ведомостей», театральный критик, печатался в периодических изданиях «Пантеон», «Московские ведомости», «Наше время», «Русская сцена», «Русский вестник»). В.И. Родиславский обратился к драматическим писателям с предложением не допускать использования их пьес в публичных спектаклях без авторского вознаграждения. Драматические писатели, откликнувшиеся на это предложение, создали общество. 28 ноября 1870 г. на квартире В.И. Родиславского в Москве состоялось заседание группы драматургов, на

[21] Написание аббревиатуры «Всеросскомдрам» с двойной буквой «с» в слове используется в архивных документах ОР ИМЛИ. Однако в иных источниках (в том числе и в фонде Главискусства РГАЛИ) «Всероскомдрам» пишется через одну букву «с». В диссертации автор избирает принятое самим обществом написание, опираясь на документы организации в ОР ИМЛИ.

котором было решено запрещать постанову в театрах пьесы без согласия авторов или лиц, уполномоченных авторами. Одновременно было создано «Собрание русских драматических писателей». В начале 1871 г. А.Н. Островский подготовил проект устава Общества, который обсуждался членами Собрания драматических писателей в Москве и Петербурге[22].

Устав «Общества русских драматических писателей» был утвержден Министерством внутренних дел 30 июля 1874 г., а официальное открытие и первое собрание учредителей состоялось 21 октября 1874 г.[23] Центральное управление находилось в Москве. Комитет общества создавался для управления делами общества в составе семи человек, они избирались сроком на один год, выбирали председателя и казначея. В первоначальный состав правления входили А.Н. Островский (председатель), В.И. Родиславский (секретарь), А.А. Майков (казначей). После кончины Островского в 1886 г. функцию председателя выполняли Н.А. Чаев, С.А. Юрьев, А.А. Майков, И.В. Шпажинский, А.И. Сумбатов-Южин и др. Родиславского на посту секретаря сменил И.М. Кондратьев, затем – А.С. Балагин.

Общество русских драматических писателей собирало авторский гонорар за исполнение пьес и опер его членов, организовывало работу по их распространению, проводило судебные дела, укреплявшие его правовые позиции. В каждом городе, где устраивались театральные представления, были агенты, назначенные обществом. Общество давало разрешение на постановку пьес, авторами которых были члены общества. Агенты были обязаны переслать авторские гонорары в Комитет общества. В случае исполнения концертных программ, уставом организации начисление авторского гонорара не предусматривалось и не осуществлялось.

П.И. Овчарова отмечает в обзоре Общества русских драматических писателей (фонд № 151, ОР ГЛМ), что документы 1910-х гг. свидетельствуют о постепенной «формализации деятельности» общества. В отличие от «эпохи

[22] Островский А.Н. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1952. Т. 12. С. 351.

[23] Устав Общества русских драматических писателей // Театральный альманах на 1875 год/ сост. Александр Соколов [Театральный Нигилист] – СПб., 1875. С. 337-345.

Островского» оно с указанного времени занималось в основном финансово-юридическим посредничеством[24].

Следует отметить, что суждение о постепенной «формализации деятельности» общества распространено автором обзора как на 1910-е гг., так и на 1920-е – нач. 1930-х гг. Обобщение подобного рода вряд ли можно считать достоверным, т.к. в своем обзоре автор опирается лишь на документы, характеризующие учетно-организаторские функции общества[25] (другими материалами фонд ГЛМ не располагает). Область творческой деятельности общества, трансформировавшегося из дореволюционного МОДПиКа в Всероссскомдрам, выявляется в документах, находящихся в фонде № 52 ОР ИМЛИ. По этой объективной причине недостатка сведений выводы, основанные на архивных данных только фонда ГЛМ, относительно преобладания финансовых функций в МОДПиКе и Всероссскомдраме в советский период, оказались неточными.

Согласно Уставу основной целью деятельности Общества стала охрана принадлежащего по закону русским драматическим писателям и переводчикам права самим разрешать публичное исполнение своих произведений. Каждый новый член этой организации обязан был передавать Обществу право выдавать разрешения на исполнение своих пьес. Охрана предоставлялась только оригинальным и переводным драматическим произведениям. С 21 октября 1875 г. в члены Общества стали приниматься композиторы, авторы опер и балетов. В название Общества вносится изменение — теперь оно именуется «Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов» (ОРДП и ОК). В 1874 г. был издан Указ Общества, который предусматривал сбор гонораров с театральных постановок. К 1897 г. Общество насчитывало 619 членов[26].

[24] Овчарова П.И. ОРДП : обзор рукоп. Фонда // Новые материалы по истории рус. лит. : сборник науч. трудов. (ГЛМ). М., 1994. С. 148.

[25] Там же.

[26] Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов: словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С.159.

А.Н. Островский стремился превратить общество в творческую организацию, и в Уставе одной из важнейших целей Общества указано - «способствовать развитию драматического искусства в России»[27]. Поддержка творческой активности как членов Общества, так и начинающих авторов выражалась в проведении литературных вечеров и конкурсов. В 1875 г. была учреждена ежегодная премия, присуждаемая членам Общества за лучшую пьесу сезона, в 1879 г. премия стала носить имя А.С. Грибоедова. Лауреатами этой премии в разные годы становились: С.А. Найденов («Дети Ванюшина»), А.М. Горький («Мещане»), В.И. Немирович-Данченко («В мечтах»), Л.Н. Андреев («Gaudeamus») и др. [28]

Важной стороной деятельности Общества являлось продвижение пьес, в этой связи была развернута интенсивная издательская деятельность. Осуществлял ее С.Ф. Рассохин (книгопродавец, издатель и драматург). Наряду с внутренними документами (уставы, отчеты, каталоги драматических произведений) Рассохин издавал в виде литографированных брошюр пьесы членов общества[29]. Д.Г. Королев в своей работе, посвященной издательской деятельности общества, отмечает: «Благодаря упрощенной процедуре членом Общества мог сделаться и делался (вероятно, из тщеславных побуждений) буквально каждый мало-мальски грамотный»[30].

История Общества русских драматических писателей и оперных композиторов так же была изучена с позиций юридической науки (история охраны авторского права в России), в частности, в диссертационном сочинении М.А. Абрамовой[31]. Ею были выявлены принципы работы агентов Общества. Они назначались из числа образованных людей, проживающих в городах, где были театры, собрания, клубы, в которых могли идти пьесы членов общества. С каждым плательщиком авторского гонорара (владельцам

[27] Овчарова П.И. ОРДП : обзор рукоп. фонда. С. 137.

[28] Там же.

[29] Шруба М. Литературные объединения … С. 159.

[30] Королев Д.Г. Издательская деятельность ОРДПиОК // Книга : исслед. и мат-лы. М., 1998. Сб. 75. С. 145.

[31] Абрамова Н.К. Проблема создания и функционирования организаций по коллективному управлению авторскими правами : дис. … канд. юрид. наук. М., 2005. 194 с.

театра, собрания, клуба) агент Общества заключал соглашение, в соответствии с которым устроитель спектаклей давал подписку о выплате авторского гонорара. Агенты Общества имели юридическое право через нотариуса запретить, неплатившим авторский гонорар антрепренерам играть пьесы, принадлежавшие членам Общества[32].

Норма и порядок взыскания авторского гонорара, выработанная в рамках Общества русских драматических писателей и оперных композиторов, затем применялась в МОДПиКе и Драмсоюзе, а позднее и во Всеросскомдраме.

В конце 1890-х гг. возникли расхождения между московским Правлением и частью петербургских членов Общества[33]. В Москве и Санкт-Петербурге общие собрания членов Общества стали проводится отдельно[34]. Главой петербургской группы стал В.В. Билибин, выступавший в печати против московского управления[35]. Серьезный конфликт вспыхнул после его статьи в журнале «Театр и искусство»[36] в ноябре 1901 г., содержащей тяжкие обвинения в адрес правления Общества. Билибин считал, что Москва не учитывает интересы петербургских коллег, и выступил против высоких процентных вознаграждений высшим должностным лицам, в большинстве случаев – москвичам. Конфликт не носил политического характера и находился в области финансового регулирования деятельности Общества. Также претензии петербургских членов Организации предъявлялись С.Ф. Россохину, московскому издателю-монополисту, наживающемуся за счет издания драматургических произведений авторов (в том числе петербуржцев)[37].

На фоне этого конфликта усиливался антагонизм в отношениях между Обществом русских драматургических писателей и оперных композиторов и

[32] Там же. С. 13-14.
[33] См.: Королев Д.Г. Издательская деятельность ОРДПиОК … С. 156.
[34] Сумбатов А.И. Острый момент ОРДП. М., 1902. С. 44-46.
[35] Там же. С. 7.
[36] Билибин В.В. Что творится в Об-ве драм. писателей // Театр и искусство. 1901. № 47. С. 842-845.
[37] См.: Королев Д.Г. Издательская деятельность ОРДПиОК … С. 157.

возникшим в 1894 г. петербургским Русским театральным обществом. Этот конфликт привел к образованию по инициативе Билибина в 1903 г. Союза драматических и музыкальных писателей в Санкт-Петербурге. Входить же в этот союз могли только члены Русского театрального общества[38].

Фактически Общество русских драматургических писателей и оперных композиторов разделилось на московскую (с 1923 г. переименованную в Московское общество драматических писателей и композиторов – МОДПиК) и петербургскую (Драмсоюз, впоследствии Ленинградское общество драматических писателей и композиторов – ЛОДПиК) организации.

§ 2. Московское общество драматических писателей и композиторов (МОДПиК) (1904–1930). Специфика деятельности

Общество русских драматических писателей и оперных композиторов раскололось в 1903 г. В результате образовалось две организации с центрами в Ленинграде и Москве – Московское общество драматических писателей и композиторов (МОДПиК) и Ленинградское драматическое общество (Драмсоюз). Драмсоюз вырос из Русского театрального общества (Санкт-Петербург), в свою очередь став второй в России организацией, охранявшей авторские права.

До создания Всеросскомдрама МОДПиК располагался в доме Герцена на Тверском бульваре, 25, рядом с Камерным театром. Недалеко, в Большом Гнездниковском переулке, 10, поселился конкурент МОДПиКа – филиал Драмсоюза с головной организацией в Ленинграде (улица Марата, д. № 20, кв. 22). МОДПиК в 1926 г. также организовало в Ленинграде свое отделение. Находилось оно по адресу Фонтанка, 35 (Аничков дворец). Членами Ленинградского отделения МОДПиКа состояли такие известные деятели культуры как А.И. Сумбатов-Южин и А.В. Луначарский. В Ленинграде Драмсоюз возглавлял А.Н. Толстой и П.Е. Щеголев – им было поручено

[38] Сумбатов А.И. Острый момент … С. 43.

руководство драматургами, а А.К. Глазунову (почетный председатель Драмсоюза) композиторами.

В январе 1925 г. в обществе насчитывалось 1802 члена. Здесь на ежесубботних собраниях драматурги читали свои пьесы (например, В. Каменский читал «Емельяна Пугачева» (6 декабря 1924 г.), Л. Сейфуллина «Виринею» (20 декабря) и т.п.), затем пьесы печатались и через комиссионный отдел общества распространялись в провинции.

Драмсоюз и МОДПиК подчинялись Главнауке Наркомпроса.

Как для МОДПиКа, так и для Драмсоюза основной целью было отстаивание авторских прав своих членов, а также сбор установленных авторских отчислений со спектаклей и прочих публичных представлений. Наличие мощной агентурной сети по всему СССР давало определенные возможности и преимущества членам МОДПиКа, однако основной конкурент – Драмсоюз, активно развивался и подстегивал соревновательный дух у своих членов, столь характерный для эпохи нэпа. Так, с ленинградским отделением МОДПиК связаны истории жесткой конкурентной борьбы с Драмсоюзом за продукцию крупных ленинградских драматургов.

Обе организации (московская и ленинградская) были мощными финансово-юридическими институциями, исполнявшими функции, с одной стороны, охраны советского закона об авторских правах (который претерпел ряд изменений за историю этих организаций), с другой стороны, они были интеллектуальной и идеологической платформой, на которой постепенно вызревала новая генерация советских драматургов. Отметим, что для ставшей столицей Москвы преобладание идеологического начала было более заметным, чем для «провинциального» Ленинграда, где традиции дореволюционной русской литературы держались еще какое-то время.

Цели и задачи, а также устройство организации представлено в уставе Московского драматического общества писателей и композиторов,

утвержденном Советом Народных Комиссаров РСФСР 20 ноября 1923 г.[39] Устав Драмсоюза отложился в фонде № 28 ОР ИМЛИ (П.Е. Щеголев) и датируется 1924 г.

Целью МОДПиК являлось содействие развитию драматической литературы и музыкального творчества на территории СССР и создание наилучших условий для творческой деятельности его членов. Содействие же происходило посредством устроительства литературных и музыкальных съездов, выставок и конкурсов; учреждения премий за лучшее драматическое произведение; организацию лекций, докладов, диспутов. Общество имело право заниматься издательской деятельностью, что было хорошим подспорьем для авторов. Наличие собственной библиотеки, в которой хранилась профессиональная литература (книги по истории и теории театра и драматургии) и пьесы членов общества, позволило создать по сути фондохранилище давно забытых произведений. Судьба библиотеки неизвестна (точных сведений по этому вопросу фонд № 52 «Всеросскомдрам» не дает).

Но более всего Общество интересовал контроль над театральными постановками с точки зрения охраны авторского права и сбора подлежащего автору гонорара за публичное исполнение их произведений на сценах театра, клуба или эстрады. Для стимулирования авторов к написанию драматургической продукции Общество выдавало авансы своим членам, что еще более привлекало в организацию пишущих авторов, как профессионалов, так и начинающих: ведь членом Общества мог быть каждый драматический писатель, переводчик или композитор, если его произведение было исполнено на какой-либо сцене с публичной продажей билетов.

Кроме всего прочего, Общество отстаивало права своих членов как юридическое лицо, пользуясь правом судебной защиты. Общество также стимулировало своих членов к заключению соглашений с театральными предприятиями на получение дополнительных вознаграждений от

[39] РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 1-2.

постановки их пьес, сверхустановленных обществом. Правом же решающего голоса обладал каждый член Общества, он мог воспользоваться им на общем собрании. Общее собрание являлось высшим органом управления деятельностью общества. Оно решало все ключевые вопросы, в том числе и исключение из членов, а также ликвидации самого Общества.

Как всякое профессиональное объединение, общество налагало на члена обязательство вносить членские взносы в размере, определяемом общим собранием. Неуплата членского взноса в течение трех лет приводило к исключению из членов Общества. Неисполнение в течение трех лет произведений членов Общества профессиональными артистами на постоянной сцене или эстраде влекло за собой выбытие этого члена из Общества.

Общее собрание полностью контролировало деятельность выборного Правления; определяло размер отчислений в пользу Общества с получаемых им для своих членов авторских гонораров; устанавливало вознаграждение для членов Правления, Ревизионной Комиссии, секретаря и казначея. Общее собрание задавало определенный темп работе организации.

Очередные собрания собирались не менее раза в год. Чрезвычайные – по усмотрению Правления, по требованию Ревизионной комиссии или по письменному заявлению в Правление не менее тридцати членов Общества с изложением цели собрания. При этом вся структура организации носила демократический характер, так как постановления общего собрания принимались открытым голосованием и простым большинством голосов. Правление Общества состояло из председателя Общества и избиралось на три года. Шесть членов Правления и трех кандидатов к ним, избирали общим собранием на тот же трехлетний срок. В свою очередь, Правление избирало из своей среды секретаря и казначея.

Сбор авторского гонорара происходил благодаря агентуре общества, которую назначало Правление Общества. Агенты Общества получали определенное общим собранием вознаграждение с получаемых ими в пользу

Общества сумм. Кроме собственных агентов, общество могло приглашать всех необходимых служащих и устанавливать им вознаграждение.

Правление собиралось по мере надобности, но не реже одного раза в месяц. Средства Общества составлялись из одновременных вступительных членских взносов, взимаемых при подаче заявлений о вступлении в члены Общества; из отчислений с получаемых в пользу членов авторских гонораров и доходов с изданий, лекций и спектаклей.

Для ревизии денежных сумм и книг Общества, а также проверки ответа и смет, общее собрание избирало сроком на один год из числа членов Общества, не занимающих каких-либо должностей по его управлению, Ревизионную Комиссию в составе трех членов и двух кандидатов к ним[40].

Так как МОДПиК являлся подведомственной организацией Главискусства, которое, в свою очередь, подчинялось Наркомпросу, все имущество Общества в случае его закрытия должно было перейти к Наркомпросу. Однако при ликвидации МОДПиКа его имущество перешло к Всеросскомдраму (в 1930 г.), который затем передал его автономной секции драматургов при ССП.

В фонде Всеросскомдрама ОР ИМЛИ хранится список членов правления МОДПиК[41] на период с 10 октября 1926 г. по 10 мая 1928 г. В список включены: А.Г. Глебов (Котельников) (автор пьес «Загмук» (1925), «Рост» (1927), «Инга» (1929)), П.Е. Безруких (драматург, очеркист, редактор журнала «Вестник Воронежского округа путей сообщения», ответственный редактор Московского журнала «Тридцать дней», директор Пушкинского государственного историко-литературного заповедника[42]), В.Г. Зак (В. Чернояров)[43] (либреттист, драматург, критик, автор пьесы «Опасный

[40] РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 4. Ед. хр. 23. Л. 1-2.

[41] ОР ИМЛИ. Ф.52. Оп. 1. Ед. хр. 343. Л. 1-2.

[42]Личный фонд Безруких П.Е. в РГАЛИ ф. 2192 ; См. также [Электронный ресурс]. http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2011/02/2011-02-42.pdf ; Анкета Безруких П.Е. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр 93. Л. 1-3.

[43] Театральная энциклопедия. Том 2 / глав. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 216.

квартал» (Театр Сатиры, 1935), автор либретто к первой советской оперетте «Сирокко»), Б.А. Лавренев (писатель, драматург, член ЛОКАФ), А.М. Файко (член МОДПиК, Всероссскомдрам, автор пьес «Человек с портфелем» (Театр революции, 1928), «Неблагодарная роль» (МХАТ 2-й, 1932), «Концерт» (Театр революции, 1936), М.В. Шимкевич[44] (революционер, писатель, драматург, автор пьес «Ужовка» (Театр революции,1925-1926), «Вьюга» (Малый театр,1930), В.М. Волькенштейн (драматург, теоретик драматургии, автор первого советского учебника по теории драмы[45]), А.П. Бородин [46] (1898 – 1967), член Союза революционных драматургов, автор руководства «Как писать пьесу» (1928), в 1930-х гг. работал на радио), Б.С. Ромашов (советский драматург, автор пьес «Конец Криворыльска» (1926), «Огненный мост» (1929), «Смена героев» (1933), «Бойцы» (1933)), Л.А. Субботин (скетчист, автор сатирических произведений малых форм, член секции клубных драматургов Всероссскомдрам, занимался литературным трудом с 1919 г, член Союза Революционных драматургов, член творческого объединения «Пролетарский театр», организатор студии «Сатирического театра» при Театральном отделе Наркомпроса 1919-1922 гг., в 1923 г. автор, режиссер и руководитель «Крестьянского театра» на Всероссийской сельско-хозяйственной выставке с 1925 по 1930 гг. редактор журнала «Деревенский театр», член профсоюза Печатников[47]).

Список членов Правления МОДПиКа (10 мая 1927 – 16 июля 1928 гг.): В.А. Тронин (партийный функционер, драматург, председатель Правления МОДПиКа, член правления Госиздата, соавтор «Меморандума о “Книгострое”» (1931)[48]), И.М. Новокшонов[49] (писатель, сценарист, автор

[44] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 1130. Л. 1-2.

[45] Волькенштейн В.М. Драматургия : метод исследования драматических произведений. М.: Федерация. 1929. 271 с.

[46] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 146. Л. 1-3.

[47] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 989 Л. 1-2.

[48] Антик В., Жеребов Л., Тронин В. Меморандум о Книгострое. Машинопись. Архив Л.В. Антик : Цит по: режим доступа: http://www.lechaim.ru/ARHIV/204/univerg.htm#_ftn9.

Книгострой – проект по созданию крупных книжно-издательских комбинатов близ источников сырья для изготовления печатных видов бумаги. Для этого проект предполагалось использовать солому,

сценария «Потомок Чингисхана» в соавторстве с О. Бриком (1928), драмы «Ненависть» в соавторстве с П.Я. Яльцевым (1920-е гг.)), В.Л. Гольденвейзер[50] (драматург, переводчик, киносценарист, член Всеросскомдрама по секции кино, автор сценариев «Случай на мельнице» (1926), «Крестовик» (1926), «Бог войны» (1929) и др.), Н.Н. Шаповаленко (драматург, автор пьес «1881 год» (1925), «Альбина Мегурская» (1934) и др.), А.М. Файко, В.М. Волженин (писатель-сатирик и поэт-песенник, соавтор композитора И. Дунаевского), А.П. Наврозов[51] (поэт, драматург), Я.В. Апушкин (художник, поэт, драматург, автор одноактных пьес в стихах («Невольник чести», «Солдатская клятва», «Горная сказка» и др.), В.М. Киршон (драматург, с 1925 г. один из секретарей и идеолог РАППа, член Всеросскомдрама, автор пьесы «Хлеб» (1931)), Г.Г. Краевянов.

Представление о художественной стороне работы МОДПиКа как организации, консолидирующей силы драматургов, дает еще один документ ОР ИМЛИ – список вечеров МОДПиКа[52] с ноября 1927 г. по июнь 1928 г. Списков мероприятий МОДПиКа за другие годы найти не удалось, однако информацию о них можно почерпнуть из отдельных стенографических отчетов. Вечера МОДПиКа делились на несколько видов по тематике: музыкальные выступления (например, вечер Ленинградской ассоциации современной музыки, состоявшийся 5 ноября 1927 г., где в качестве исполнителя своих произведений выступил известный философ-обэриут Я. Друскин[53]), просмотры кинофильмов, чтение пьес членов общества и их обсуждение, вечера авторов эстрадного жанра, доклады, посвященные теории дамы, юбилейные вечера (например, приуроченный к 60-летию А.М. Горького состоялся 30 января 1928 г.).

которую по методу скорой варки ученого-лесохимика профессора Л.П. Жеребова, можно было превратить в культурные сорта бумаги. В.А. Тронин как партийный функционер поддерживал эту идею.

[49] Крылова М. Новокшонов // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962-1978. Т. 5 : Мурари - Припев. 1968. Стб. 319.

[50] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 298. Л. 1-4.

[51] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед .хр. 745, 746.

[52] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 210. Л. 1-2.

[53] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 210. Л. 1-2.

В Московском обществе была огромная библиотека – более тысячи томов русских и более двух тысяч томов иностранных авторов (хранилась в Малом театре).

МОДПиК имел собственное одноименное книжное издательство**.** Председателем редакции издательства был В.А. Тронин. Издательство МОДПиК (существовавшее с 1925 г.) выпустило к 1930 г. 1 млн 114500 пьес (230 книг[54]). Из докладной записки, направленной в Главискусство в апреле 1930 г., с ходатайством о сохранении издательства, подписанном председателем общества Трониным[55], следует, что опыт МОДПиКа показал возможность существования издательства как полностью хозрасчетного учреждения, не требовавшего никаких дотаций ни от советских и партийных органов, ни от самого Общества. Издательство МОДПиКа обслуживало клубные, эстрадные и профессиональные площадки современной драматургией, необходимые для расширения репертуара[56].

Производственный план издательства на 1930 г. (не смотря на дату МОДПиК существовал с уже созданным Всеросскомдрамом, о чем говорилось выше) был составлен с учетом необходимости обслужить наиболее актуальные темы времени. В частности, «антирелигиозные пьесы, пьесы о самокритике, о соцсоревновании, о выдвиженчестве, о рационализации производства, о новой семье, новом быте, о колхоз-строительстве, о культурной революции, строительстве нового быта в деревне, о посевных кампаниях, о борьбе кулака с колхозом, о роли молодежи в деревне, о пятилетке, о продвижении промфинплана до станков, календарные пьесы (к 1 мая, октябрьской годовщине, день работницы,

[54] См. например: Ардов В. Звезда на час. Комедия – водевиль в трех действиях. М.-Л. МОДПиК. 1929. 46 с.; Крестовская М. Как гримироваться. Практическое руководство для клубной и деревенской сцены. М. МОДПиК. 1927. 47 с.; Лебедев И.И. Безбожники. Пьеса в четырех действиях. М.-Л. МОДПиК. 1930. 47 с.; Лебедев И.И. Земля пробудилась. Пьеса в трех действиях, четырех картинах. М.-Л. МОДПиК. 1930. 40 с.

[55] РГАЛИ. Ф.645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 61

[56] РГАЛИ. Ф.645. Оп. 1.Ед. хр. 394. Л. 61.

Парижской Коммуны и др.), нацменьшинстве, о займах индустриализации, о сберкассах, о спорте, антиалкогольные и др.»[57].

Производственный план издательства МОДПиКа на 1930 г., отложившийся в фонде Всеросскомдрама (Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 24), представляет собой таблицу, где в колонках перечисляются имя автора, название его произведения, тираж и листаж. Всего в производственном плане насчитывается 109 фамилий различных авторов. Кроме издания пьес в плане указывается издание теоретической литературы для клубов, сборники эстрады и собственно пьесы для профессионального театра[58].

МОДПиК, как и Драмсоюз, имел киносекцию, роль которой сильно возрастет уже в рамках Всеросскомдрама.

§ 3. Ленинградское общество драматургов и композиторов (Драмсоюз[59]) (1904–1930). История и структура

Союз драматических и музыкальных писателей возник по инициативе группы членов Русского театрального общества (Н.Ф. Арбенина, В.В. Билибина, Г.Г. Ге, Я.А. Плющевского-Плющика, В.О. Трахтенберга и др.), недовольных деятельностью Общества русских драматических писателей и оперных композиторов, существовавшего с 1874 г. Устав союза драматических и музыкальных писателей был утвержден 22 апреля 1903 г., а 14 мая того же года состоялось первое общее собрание. В правление Союза входили Н.Ф. Арбенин, В.В. Билибин, Г.Г. Ге (секретарь с 1904 г.), В.С. Лихачев (казначей), А.Е. Молчанов (председатель), Я.А. Плющевский – Плющик, И.Н. Потапенко, В.А. Рышаков, В.О. Трахтенберг (секретарь) и др. При открытии Союз защищал авторские права 117 членов; к 1905 г. насчитывалось 214, к 1907 г. – 318, к 1915 г. – свыше 800 членов; 1925–1926

[57] Там же.

[58] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 3.

[59] В ряде архивных документов «Драмсоюз» пишется с буквой «о» в середине слова - «Драмосоюз». В диссертации используется первый вариант написания, без буквы «о».

гг. – 1450, а в 1928 году их уже насчитывало 1973 человека. До конца своего существования количество членов организации неуклонно росло. В состав Союза драматических и музыкальных писателей входили Е.М. Беспятов, О.И. Дымов, Л.Г. Жданов, А.Р. Кугель, В.Э. Мейерхольд, В.И. Немирович-Данченко, А.М. Ремизов, М.А. Суворин, О.М. Чюмина (Михайлова) и др.

Драмсоюз первым провел Всероссийский съезд драматических и музыкальных писателей в 1905 г., по-видимому, стремясь в этой инициативе опередить Москву и утвердиться на рынке художественной продукции. В период Первой русской революции профессиональные общества отстаивают свою независимость и требуют новых прав для своих членов. В профсоюзном движении участвуют и творческие организации. Объедение по цеховому принципу, идея коллективной борьбы за автономность и самостоятельность были частью борьбы Петербургского отделения, добившегося независимости от Москвы. Драмсоюз устраивал конкурсы на лучшую театральную пьесу, для чего был учрежден конкурс им. А.Н. Островского. В начале 1910-х гг. при Драмсоюзе был создан Театральный музей. В 1920-е гг. Драмсоюз был переименован в Петроградское (Ленинградское) общество драматических писателей и композиторов (ЛОДПиК).

Драмсоюз (позднее Ленинградское общество) был создан при материальной поддержке Русского Театрального общества. Финансовые обороты Драмсоюза в момент возникновения были ничтожны, но со временем правильно взятый хозяйственный курс привел к тому, что небольшой кружок превратился в сильную организацию, способную к соперничеству с МОДПиК[60]. Пробуждение творческих сил среди новой генерации писателей из среды рабочих и крестьян выдвигало все новые кадры работников в драматургию. Пополнение рядов Драмсоюза в конце 1920-х гг. шло уже из среды трудящихся Ленинграда и Москвы и частично провинции. На 1929 г. количество членов партии и комсомола

[60] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 274. Л. 1.

Ленинградского отделения Драмсоюза насчитывало 23 человека, а Московского отделения – 28 человек[61].

Из документов фонда П.Е. Щеголева следует, что правление Драмсоюза состояло из 13 человек, 5 из которых находились в Москве. Из 13 человек состава Правления 4 были партийцы, по два в Ленинграде и Москве. Ревизионная комиссия состояла из семи человек, из которых четыре в Ленинграде и три в Москве. В Ленинграде было два партийца, а в Москве один. Перевыборы всего состава происходили ежегодно. Живущие в Москве члены Правления составляли часть Пленума Правления, собирающегося по одному разу в три месяца для разрешения принципиальных вопросов. Они же руководили работой Московского Отделения Общества[62]. Все общество делилось на секции авторов драматургов, авторов кино, композиторов и клубных и эстрадных авторов. Такое деление существовало как в МОДПиКе, так и в Драмсоюзе (также разделение на секции было и во Всеросскомдраме, вплоть до 1933 г., когда Всеросскомдрам был расформирован). Стоит отметить, что члены общества могли состоять в нескольких секциях одновременно – это предполагал устав Драмсоюза.

Важным достижением в области авторского права (отстаивания прав драматических писателей и композиторов) стал декрет Совнаркома от 17-го мая 1928 г. приравнявший писателей и композиторов к рабочим и служащим, а их гонорар к зарплате. С этого момента профессия драматурга и композитора были признаны «рабочей» и властью, и обществом. Главным же достижением этого закона, с финансовой точки зрения, стало юридически-точное определение гонорара, как заработной платы работника (драматурга и композитора).

Значительная роль в расширении и углублении законодательства об авторском праве принадлежала Правлению Драмсоюза, в частности, активное участие в разработке законов принимали ленинградские юристы, в

[61] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 22.
[62] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 23.

том числе Г.М. Танин, член Драмсоюза, профессиональный юрист. Основные декреты, связанные с проблемой авторских прав, в период военного коммунизма и нэпа вплоть до издания в 1925 г. первых «Основ об авторском праве» либо базировались на материалах Драмсоюза, либо проводилась при непосредственном участии его членов. Упомянутый выше декрет от 17-го мая 1928 г. был подготовлен в специальной Комиссии Совнаркома, огромную работу в которой проделала инициативная группа авторов-членов Драмсоюза[63].

Драмсоюз работал на всей территории СССР. Располагая большой сетью непосредственно ему подчиненной агентуры (номинально свыше 1100 пунктов, активных свыше 700), Драмсоюз, проводя политическую линию партии, всячески способствовал возникновению однородных с ним национальных Обществ, сосредотачивая в их руках сбор гонорара на территории соответствующей республики. Только благодаря Драмсоюзу окрепли Украинское товарищество драматургов и композиторов (УТОДиК в Харькове) и Белорусское товарищество (БЕЛТОДиК в Минске), несмотря на то, что их посредничество являлось маловыгодным фактором для экономики бюджета самого Правления.

Авторский гонорар (конец 1920-х гг.) охватывал все виды публичного исполнения произведений членов Общества - театр и кино, концерты, нарпиты (государственная организация общественного питания в СССР до 1930 г.), а также церкви, которые использовали произведения композиторов для улучшения благолепия богослужения[64].

Некоторые аспекты выступлений инициативной группы об авторском праве и о проекте новой инструкции по взиманию авторского гонорара указывают на проблему ценности того или иного драматического произведения. Было очевидно, что никакая тарифно-оценочная комиссия, ни даже сам автор не в силах определить хотя бы приблизительно ценности его

[63] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 1-62.
[64] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 22-25.

произведения. Вот почему в резолюции от 30 августа 1926 г. сказано, что авторское право есть реализация прав трудящегося на оплату его труда, оплату, производимую повременно в длительный срок по мере выяснения его действительной общественно-полезной стоимости.

В резолюции отмечается также, что в силу своей природы и характера авторское право должно быть, во-первых, пожизненным, а во-вторых, авторское право должно быть наследственным. Так же подчеркивается, что авторский заработок крайне не велик, не устойчив и неравномерен (Гостеатры и крупные зрелищные предприятия задерживают выплаты, а провинциальные площадки и вовсе уклоняются от выплаты авторского гонорара)[65].

Следует отметить, что в советский период отношение к авторскому праву напрямую регулировалось законодательством. Вот ряд основных вех, связанных с законодательными актами в отношении авторского права, в рамках которого существовали МОДПиК и Драмсоюз, а позднее и Всеросскомдрам.

1. Декрет «О государственном издательстве» (29 декабря 1917 г.). Предоставлял право устанавливать на произведения некоторых авторов государственную монополию сроком до 5 лет.

2. Декрет «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием» (26 ноября 1918 г.). Объявлял произведения многих писателей и композиторов собственностью государства.

3. Закон «Об основах авторского права» (30 января 1925 г.). Под этот закон времен нэпа подпали МОДПИК и Драмсоюз.

4. «Основы авторского права» (17 мая 1928 г.). В Основах за авторами пожизненно признавались права на произведения, а также переход таких прав к наследникам сроком на 15 лет. «Основами авторского права» разрешалось использовать произведения только по договору с его автором.

[65] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 274. Л. 64.

Именно в рамках этого закона существовал Всеросскомдрам и Автономная секция драматургов при ССП.

Текст последнего из вышеперечисленных законов, утвержденного перед созданием Всеросскомдрам, сохранился в фонде Щеголева. На основании этого закона проходила вся деятельность единого Общества по отстаиванию авторских прав своих членов[66]. Ниже приводятся наиболее существенные его положения.

«1. Авторское право на произведение как появившееся в свете на территории Союза ССР, так и находящиеся на территории Союза ССР в виде рукописи, эскиза или иной «объективной» форме, признается за автором и его правопреемниками независимо от их гражданства.

На произведение, появившееся в свет за границей, или находящегося за границей, в виде рукописи, эскиза либо в иной объективной форме, авторское право признается в пределах установленных соглашениями Союза ССР с соответствующими государствами.

2. Авторское право распространяется на всякое произведение литературы, науки и искусства каков бы ни был способ и форма его произведения, а равно его достоинства и назначения.

3. Автор имеет исключительное право выпустить в свет свое произведение, воспроизводить и распространять его и извлекать всеми законными способами имущественные выгоды из своего исключительного права.

Авторское право на воспроизведение и распространение принадлежит автору течение 40 лет с момента появление его произведения в свет.

Автор не вправе воспрещать публичное исполнение выпущенного им в свет произведения, но имеет право на оплату ему авторского гонорара. Собирать авторский гонорар имеют право только в том случае, если с

[66]ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 28-30.

публичного выступления взимается денежная плата, в случае бесплатного входа на зрелищное мероприятие гонорар с площадки не взимается»[67].

Несколько слов стоит сказать о финансовом положении Драмсоюза. Годы гражданской войны и разрухи в значительной мере подорвали благосостояние Общества. Агентурный аппарат был на две трети разрушен, а связь с местами утеряна. Кроме всего прочего, перенесение центра политической культурной жизни в Москву не могло не сказаться на позициях Ленинградского общества. Однако, как было уже отмечено выше, именно в этот период члены этого Общества проявило немалую энергию в разработке норм авторского права.

Только в 1924–1925 гг. Общество стало оправляться от нанесенного ему ущерба, но в это же время началась усиленная агитация МОДПиКа за слияние обоих Обществ, причем МОДПиКу удалось вызвать правительственную ревизию, которую проводили… два представителя МОДПиКа! В материале ревизии, сданном прокурору, состава преступления, разумеется, обнаружено не было, и делопроизводство было прекращено. Однако материальный ущерб был нанесен, так как деятельность Общества была на некоторое время дезорганизована. Общество ощутило небольшой дефицит, но уже в следующем году (1926–1927) оно справилось от нанесенных ударов и получило 4 тыс. 046 руб. 50 коп. чистой прибыли. С прибылью же заканчивался и последний отчетный 1929 г. [68].

Как у всякой достаточно крупной организации, у Драмсоюза существовали недочеты в делопроизводстве. Причины же их кроются в том, что путь хозяйственного управления и финансового ведения дела слагался исключительно эмпирически, в зависимости от своеобразных условий дела. Фактически никаких правительственных указаний Общество за время своего существования не получало. В организации преобладало чисто деловое,

[67] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 29.
[68] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 24.

творческое и хозяйственное начало, именно оно было едва ли не единственным основанием действия Общества[69].

Ключевым в развитии двух Обществ стал 1924 г. В то время создание трестов и слияние однородных и аналогичных учреждений и обществ выражало господствующий в правительственных сферах взгляд. Именно в это время возникло предложение об объединении существующих обществ, которое в дальнейшем превратилось в проект их слияния.

С позиции представителей Драмсоюза (в частности, Щеголева), создание единого общества по инициативе Москвы было всего лишь способом разрешения личных интересов членов Правления МОДПиКа, рвущихся к руководству единым обществом и под видом слияния стремящихся вынудить Ленинградское Общество к самоупразднению.

Когда в 1923 г. проходила перерегистрация всех обществ и союзов, возникла мысль об объединении этих двух организаций. 9 ноября 1923 г. оба общества обратились в Главнауку с заявлением, в котором писали, что уже созрела мысль об объединении, но быстро сделать этого нельзя, и Общество и Союз просят пока утвердить их уставы отдельно, чтобы они могли «законно функционировать и дать им возможность самим выработать форму слияния»[70]. Малый Совнарком РСФСР утвердил уставы Общества и Союза и поручил Наркомпросу выяснить возможность объединения.

Устав Ленинградского союза был как две капли воды похож на устав Московского общества. Разница была лишь в вопросе о членстве: в первый мог вступить любой автор, если его произведение было исполнено публично, а в уставе второго такой оговорки не было. В 1923 г. объединение не состоялось. В 1924 г. был создан объединенный президиум обоих обществ, который должен был подготовить слияние. Однако общества не торопились, и тогда в это дело вмешались руководители Союза революционных драматургов (СРД).

[69] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 274. Л. 2.
[70] ГАРФ.Ф. 2307. Оп. 4. Д. 47. Л. 10.

Создание этой организации являлось частью действенных мер для вынуждения Ленинградского общества к ликвидации. Сама по себе организация СРД едва ли являлась значительной организацией, но несомненно, что в политическом и моральном отношении учреждение СРД, сразу поставившее себя в связь с Московским Обществом, было открыто враждебным по отношению к Ленинградскому Обществу. Подчеркивалось, что истинно революционные драматурги могут состоять в деловой и идеологической связи *только* с Московским Обществом (в СРД принимали *только* членов МОДПиКа) (курсив мой – *К.П.*). Ленинградское Общество объявлялось отсталым, реакционным, старозаветным, в то время как СРД мыслилась организацией молодых, тех, кому «принадлежит будущее». Будучи якобы нейтральной организацией СРД состояла *только из членов МОДПиКа*. *Именно СРД* инициировало вопрос о назначении ревизии Ленинградского Общества. По сути – это была инициатива Москвы (курсив мой – *К.П.*).

Исчерпывающую характеристику СРД дал один из ее членов А.В. Луначарский. Он писал: «Когда-то этот Союз подавал известные надежды. Членами его были мало-мальски выдающиеся советские драматурги, я был его председателем, при этом активным, бывал почти на всех собраниях, но даже большая работа, которую я в то время вложил туда, не привела к расцвету этого Союза. Скоро пошли всякого рода недоразумения, и я фактически совершенно устранился от этой работы. Насколько я знаю, сейчас Союз революционных драматургов пишется больше на бумаге. Особенной надобности в нем нет»[71].

27 декабря 1924 г. СРД призвал Московское общество и Ленинградский союз к слиянию и постановил «целиком войти» в Московское общество. Вхождение в СРД было чисто декларативным, он и после этого продолжал действовать вполне автономно. И это год прошел в переговорах.

[71] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 1112. Л. 11.

Наконец, Наркомпрос созвал на 16 мая 1925 г. конференцию по слиянию обществ.

Конференция работала три дня, и в результате был создан временный совет из 15 человек «Всероссийского общества драматических писателей и композиторов», принят устав нового общества[72]. Однако буквально через несколько месяцев Ленинградский союз заявил о своем отказе от слияния, и 23 октября временный совет был объявлен распущенным, а объединение недействительным. После этого МОДПиК и СРД обратились в Главнауку с письмом, в котором метали громы и молнии в адрес «зарвавшегося», «нелояльного» Драмсоюза и выдвигали следующее предложение: переименовать Московское общество во всероссийское и санкционировать создание всесоюзного так как уже есть якобы договоренность с украинскими обществами[73].

В феврале 1927 г некоторые члены обоих обществ обратились с коллективным письмом на имя Луначарского. Они возражали против слияния по следующим мотивам: «создание единого общества сулит авторам, главным источником существования которых является гонорар с театров, гораздо более неудобств и невыгод, нежели пользы»[74]. Письмо это от имени Драмсоюза подписали М. Зощенко, Е. Замятин, К. Федин, Ю. Шапорин и другие, от МОДПиКа В.Э. Мейерхольд, Р.М. Глиэр, Ю. Хайт, А. Зорин и др. Ходатайство было поддержано А. Луначарским.

В служебной записке Яковлевой, Луначарский отметил, что настаивало на слиянии главным образом московское Общество, а оно-то как раз и задолжало государству 25 тыс. руб.[75].

Больным вопросом для обеих организаций был вопрос о псевдоавторах. Проблема фильтрации состава стояла остро как в Ленинграде, так и в Москве. Попасть в Драмсоюз, также как и в МОДПиК и в Всеросскомдрам,

[72] ГАРФ. Ф. 2307. Оп. 10. Д. 358. Л. 35.
[73] Там же.
[74] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д 734. Л. 63.
[75] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д 734. Л. 61.

мог всякий, чье произведение было тем или другим способом исполнено публично. Это создавало возможность для вступления в Общество огромного числа авторов.

Выработанные основы существования других профессиональных товариществ, для творческих организаций были мало приемлемы из-за специфичности последних. «Индивидуальные особенности быта литераторов, экономические условия театрального заработка таковы, что к делопроизводству авторских обществ вряд ли в полной мере применимы общие предпосылки, принятые в профессиональных Союзах, учреждениях Наркомтруда и т.д.» [76]. Поэтому устав Драмсоюза 1924 г. являлся по сути видоизмененным с течением времени уставом 1903 г., он сохранялся вплоть до ликвидации организации и создания Всеросскомдрама. Основной целью оставалось содействие развитию драматического и музыкального искусства посредством оказания материальной поддержки. Конкретные же методы работы Драмсоюза слагались опытным путем и являлись плодом разъяснений и постановлений общего собрания. В фонде Щеголева отложился последний вариант устава Драмсоюза 1924 г., который сохранялся вплоть до ликвидации организации и создания Всеросскомдрама. Основной целью организации является содействие развитию драматического и музыкального творчества, оказание материальной поддержки и охрану авторских прав драматургов и композиторов.

Материальная помощь в частности оказывалась детям членов Общества в виде стипендий в учебных заведениях, членам семей как пособия. Но главной целью был контроль за постановками произведений членов Общества и защита их авторских прав.

В структуре Драмсоюза, так же как и у Всеросскомдрама, существовала ревизионная комиссия. Задачи Ревизионной комиссии заключались в рассмотрении годового отчета и сметы, а так же всего делопроизводства Общества, денежные книги и документы.

[76] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 274. Л. 56.

Агентурная структура существовала как у Драмсоюза, так и у МОДПиКа (а затем у Всеросскомдрама) как обязательная часть всей организации. Уполномоченные и агенты Общества непосредственно отвечали за охрану авторских прав членов Общества.

Общество регулярно издавало циркулярные открытые письма, в которых сообщалось о новых вступивших в Общество членах; обращения к агентам.

Так же как и МОДПиК, Драмсоюз занимался издательской деятельностью, затем Всеросскомдрам будет иметь собственное издательство, просуществовавшее совсем не долго, впрочем, как и сам Всеросскомдрам.

Авторский гонорар, согласно существующим законоположениям, агенты обязаны были взимать за публичные исполнения сочиненных или переведенных членами Ленинградского Общества драм, комедий, водевилей, фарсов, опер, опереток, частушек, обозрений, сцен, монологов, церковных песнопений, балетных представлений, романсов, куплетов, песенок, музыкальных исполнений в кино и т.д. [77]

Также в документах Драмсоюза есть юридическое определение публичного выступления, с которого следует взимать гонорар. Авторский гонорар взимается лишь за публичное исполнение произведений членов Ленинградского Общества. Публичным, а потому подлежащим взиманию авторского гонорара, считается исполнение произведений членов Общества в постоянных или временных театральных помещениях, на народных и открытых сценах, во всех клубах, в кинематографах, в аудиториях, предназначенных для народных чтений, в общественных садах, в кабаре, ресторанах и т.п. Не считается публичными только спектакли, которые даются в частной квартире и притом без права публичной продажи билетов.

[77]ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 36.

«Авторский гонорар – это зарплата авторов, никто не имеет права лишать кого-либо его заработной платы»[78].

В начале 1926 г., оправившись от нанесенных Обществу ударов, Правление привлекло к своей работе представителей партийной части Общества, что помогло Правлению вывести Драмсоюз на общественную арену. Помимо чисто внутренней работы (комплектование библиотеки и проведения творческих вечеров для членов Общества), Драмсоюз принял культурное шефство над типографией им. Володарского в Ленинграде и над клубами Краснопресненского района в Москве. Драмсоюз организовал Фонд поддержки начинающим авторам им. А.Р. Кугеля (знаменитый советский театрального критик, создатель театра «Кривое зеркало», заместителя председателя правления Драмсоюза, умер в 1928 г.).

Драмсоюз принимал участие в праздновании десятилетия Октябрьской революции, отчислял ряд сумм в Культсмычку, в Осоавиохим. Также Драмсоюз вступил пайщиком в централизованное по воле ЦКПечати издательство «Теа-Кино-Печать» и стал устраивать выездные литературные вечера в рабочие районы, привлекая к работе и крупнейших писателей (А.Н. Толстой, К.А. Федин, Никитин) и начинающую молодежь.

Любопытной инициативой этого времени, раскрывающей особенное положение Драмсоюза и харктеризующей атмосферу эпохи, является предложение одного из членов Драмсоюза и члена ВССП Г.Г. Стеффен-Эттингера об организации Акционерного Общества по реализации за границей советских произведений[79]. Основной посыл докладной записки Стеффен-Эттингера заключался в отстаивании прав советских драматургов и киносценаристов за границей, взимании авторского гонорара со зрелищных предприятий и издательств. Целью же проекта было привлечение как можно большего количества иностранной валюты в Советскую Россию, источником которой, по мнению автора, являлась советская драматургия.

[78] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 37.
[79] Там же. Ед. хр. 275. Л. 1-2.

§ 4. История слияния МОДПиКа и Драмсоюза. Альтернативные пути по созданию единого общества (ФОДиК)[80]

Как уже было отмечено, начиная с 1925 г. МОДПиК разворачивает кампанию в поддержку слияния Драмсоюза и МОДПиК в единое Общество. В написанном в 1925 г. Н.М. Стрельниковым (композитор и юрист, член Драмсоюза[81]) письме к Щеголеву[82] мы находим комментарии к вопросу о создании единого общества. В нем говорится о благоприятном для обоих обществ объединении агентур, которое следовало бы провести в ближайшее время. И.В. Шток в своей книге воспоминаний отмечает, что стимул к объединению двух организаций был инициирован Наркомпросом во главе с А.В. Луначарским[83]. Если опираться на архивные источники, то на самом деле инициатива объединения исходила от МОДПиКа. Из протоколов заседаний объединенного президиума Московского и Ленинградского Обществ драматических писателей и композиторов видно, что с 1925 г. ведется постоянное обсуждение вопроса о слиянии двух обществ[84]. Председателем заседаний был В.К. Владимиров, присутствовали от Союза Революционных Драматургов – М.А. Инсаров-Вакс[85] (драматург, киносценарист, член Всеросскомдрама по секции кино), от Главнауки – Г.К. Деев-Хомяковский (поэт, критик, общественный деятель[86], член ВКП(б), после Октябрьской революции редактор журналов «Красная армия просвещения», «Работник просвещения», «Трудовая нива», «Жернов»), от Московского Общества – Ю.Н. Юрьин (драматург, сатирик, автор пьес

[80] ФОДиК – Федерация обществ драматургов и композиторов (нереализованный проект Драмсоюза).

[81] См.: Пущин Б.Н. Юрист и композитор - Н. М. Стрельников // Правоведение. 1976. № 6. С. 117-122.

[82] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 41-43.

[83] Шток И. Рассказы о драматургах … С. 15.

[84] РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 11.

[85] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 499 Л.1-2.

[86] Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 – июнь 1941 года / рук. Коллектива Т. М. Горяева ; сост. З.К. Водопьянова (отв. составитель), Т.В. Домрачева, Л.М. Бабаева. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН). 2011. С. 38.

«Национализация женщин», «Советский черт»[87]), В.Н. Биль-Белоцерковский (драматург, автор пьес «Шторм» (1925), «Запад нервничает» (1931)), от Ленинградского Общества – И.Н. Потапенко (дореволюционный драматург, член Драмсоюза) и Д.П. Смолин[88] (член Драмсоюза, член Всеросскомдрама по секции клубных авторов).

Несмотря на существование общего Президиума обе организации фактически были автономны до 1930 г., когда завершилась подготовка к созданию Единого общества, каковым стал Всеросскомдрам[89]. Всеросскомдрам формировался долго и длительное время параллельно существовали МОДПиК и Драмсоюз, уже после официального появления Всеросскомдрама. В связи с этим возникает путаница вокруг точных дат объединения Московского и Ленинградского Обществ. Точная датировка связана с непосредственным архивным источником, на который следует давать ссылку, однако такового документа (постановления о создании Всеросскомдрама) в фонде № 52 нет.

На Президиум была возложена задача по слиянию Обществ в одно Всесоюзное Общество Драматических Писателей и Композиторов. Для этого Президиум должен был в середине мая 1930 г. созвать в Москве конференцию двух обществ (была созвана в октябре). Конференция должна была подтвердить постановление о слиянии и предложить проект нового Устава будущего единого Общества, которое, в отличие от прежних уставов обществ, преследовавших узко материальные цели, должно было иметь «правильную» общественно-политическую установку[90]. В связи с перспективой объединения двух обществ сразу возник ряд вопросов, часть которых была поднята на одном из общих заседаний представителей МОДПиКа и Драмсоюза 19 декабря 1926 г. Присутствовали А.Р. Кугель, С.Б. Левик, М.В. Шимкевич и В.Г. Зак. Обсуждались вопросы, связанные с

[87] См.: Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов : типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 151, 180, 181.

[88] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 965. Л. 1 -2.

[89] РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 3. Ед. 23. Л. 10.

[90] РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 3. Ед. хр. 13. Л. 12.

порядком слияния обществ, выплатой задолженностей перешедших авторов, порядком перехода авторов, борьбой с плагиатом и псевдоавторами, процентном распределении авторского гонорара МОДПИКом и Драмсоюзом, а также вопрос о взаимоотношениях с УТОДиКом (Украинское театральное общество драматургов и композиторов, созданное в 1926 г., не раз реформировалось и переименовывалось. Так в 1930 г. общество было переименовано в Всеукдрам, после 1934 г. стало частью ССП).

Объединение двух обществ было отстрочено в связи с проведением нового закона об авторском праве в 1926 г.[91].

Даты грядущего объединения организаций указаны в открытом письме всем членам МОДПиКа от 26 июля 1929 г.

«Коллегия Московской Рабоче-Крестьянской Инспекции 5 июля 1928 г. поставила перед НК РКИ РСФСР вопрос о ликвидации МОДПиКа и Драмсоюза и об организации нового единого Общества. Коллегия Народного Комиссариата Рабоче-Крестьянской Инспекции РСФСР в заседании 13 декабря 1928 г. признала целесообразным создание на территории РСФСР единого Общества Драматических Писателей и Композиторов. 27 июня 1929 г. Коллегия НК РКИ РСФСР постановила: Предложить Наркомпросу и Наркомвнуделу распустить оба общества и на основе проекта Наркомпроса в месячный срок организовать единое общество драматических писателей и композиторов, обеспечив со стороны Наркомпроса надлежащее руководство этим Обществом»[92].

Целый ряд общественных и государственных организаций высказались за организацию единого Общества. К их числу относятся: Всероссийское сценарное совещание, созванное Главискусством, Всероссийский Съезд Крестьянских Писателей, Всероссийская Конференция Клубных авторов, созванная МОДПиКом и Драмсоюзом, совместно с Главискусством, а также общее собрание всех писательских организаций Москвы по перевыборам

[91] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 274. Л. 63-64.
[92] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 1045. Л. 1-2.

Моссовета. За организацию в РСФСР единого Общества высказывались авторские Общества Украины и Белоруссии – УТОДиК и БЕЛТОДиК.

Заинтересованность в создании единой авторской организации в РСФСР проявили театры, клубы, различные зрелищные предприятия, страдающие от необходимости деловых сношений с двумя параллельно работающими и мешающими друг другу организациями. Их требования поддерживались местными Исполкомами[93].

И все же идея слияния была воспринята большинством членов Драмсоюза негативно[94]. Драмсоюз выработал контрпредложение – создать не объединение, а федерацию как альтернативу единому Обществу. Драмсоюз видел себя ее членом при условии сохранения за ними полной хозяйственной автономии. В архиве Щеголева сохранился проект Устава Федерации объединения советских драматургов и композиторов[95]. Автором первоначального проекта был И.Е. Хвойник (биографические данные не установлены)**.** Правление Драмсоюза, ознакомившись с этим проектом, внесло свои коррективы, и 9 июля 1928 г. проект под редакцией С.Б. Левика и В.Ф. Орлова (биографические данные не установлены), был рассмотрен на заседании Правления Драмсоюза. Общества должны были остаться самодостаточными единицами, т.е. сохранять право независимого руководства творческой и хозяйственной деятельностью, самостоятельного владения и распоряжения своим имуществом. Главной целью оставалось оперативное управление каждого Общества собственным общим собранием и Президиумом. Федерация же фактически становилась «надстройкой» над свободно существующими обществами[96]. Драмсоюз в данной ситуации добивался полного равноправия членов обоих обществ, а также отстаивал принцип широкой автономии секций в новом уставе единого Общества.

[93] РГАЛИ. Ф. 2954, Оп. 1, Ед. хр. 1045. Л. 1-2.
[94] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 276. Л. 24.
[95]Там же. Ед. хр. 275. Л. 9.
[96] Там же.

Официально позиция Драмсоюза была представлена в резолюции пленума Правления Драмсоюза общему собранию (25 ноября 1929 г.)[97].

Как отмечает Щеголев, идея федеративной организации будущего объединенного Общества «встретила сочувствие» партийного состава Драмсоюза, была согласована с Облкомом ВКП (б) Ленинграда и даже с председателем московского Общества. Однако осуществление соглашения по созданию Федерации, подписанного Обществами 30 августа 1928 г., было отложено на октябрь. Но в конце октября неожиданно, вопреки решению Облкома ВКП (б) от 15 сентября 1928 г., совещание фракций обоих Обществ вынесло решение о слиянии на основе «московского» проекта[98]. Академия наук в лице ее непременного секретаря Сергея Федоровича Ольденбурга выступила в поддержку сохранения Ленинградского общества. Письмо соответствующего содержания от имени Академии наук было отправлено в Москву к Луначарскому[99].

Несмотря на существенную поддержку авторитетных лиц, Проект ФОДиКа, подготовленный в преддверии 1929 г., года объявления эпохи реконструкции, не был реализован. Однако его содержание интересно с точки зрения перспективы – образования объединенного общества Всеросскомдрам. Главным отличием ФОДиКа от Всеросскомдрама является предоставление *автономии обществам, входящим в состав Федерации*. Если бы проект ФОДиКа осуществился, то общества сохраняли бы свою финансовую и хозяйственную автономию при единой идеологический линии. Они составляли бы единый фронт защиты юридических прав авторов, единый высший орган надзора за деятельностью Обществ в целях устранения вредных сторон конкуренции. Однако вариант с организацией Федерации был отклонен и запущен проект по созданию Всеросскомдрама.

[97] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 290. Л. 1.
[98] Там же. Л. 25.
[99] ОР ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 2. Ед. хр. 307. Л. 1.

***

Необходимо прояснить некоторые нюансы конфликта между МОДПиКом и Драмсоюзом, так как они симптоматичны для своего времени и ярко представляют то, что происходило во многих творческих организаций в эпоху нэпа.

Скандал, связанный с фигурой председателя единого Общества – В.А. Тронина, документирован архивными источниками. Позиции обвиняющих и обвиняемого представлены в переписке Главискусства.

Из заявления В.К. Горелова, отправленного Наркому Просвещения А.С. Бубнову, следует обвинение в адрес В.А. Тронина: «18-го июня 1929 г. мною было подано заявление о том, что в МОДПИКе делаются безобразия, как то: наем служащих по рекомендации В.А. Тронина, переходы членов Ревкомиссии в аппарат, выдумка разных новых платных должностей для нужных лиц, самые возмутительные растраты не по назначению авторских денег и кое-что другое. Но Главискусство на мое заявление не обратило должного внимания…»[100]

О мошеннических операциях в МОДПиКе писал также журнал «Рабис» (от 30 сентября 1929 г.) и «Литературная газета» (от 24 марта 1930 г.). В «Рабисе» МОДПиК объявлялся «мародером» и обвинялся в мошенничестве по отношению к Госопере Тифлиса (МОДПиК взимал гонорары на «выдуманные» переводы иностранных авторов). В «Литературной газете» в статье «Об одной волоките» МОДПиК обвинялся в укрытии средств, полученных за публичное исполнение, умерших (и не имевших наследников) членов общества. Также из-за сбоев в технике сборов не было выяснено, чье именно произведение было оплачено театром[101]. В.К. Горелов утверждал, что укрытые суммы были израсходованы, хотя должны были быть отправлены во Всероскомдрам. Обвиняются ставленники Тронина, получавшие жалование по 400 руб., например, Розовский. «Этот ставленник тронинский не бельмеса

[100] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 75.
[101] Там же. Л. 76.

не понимает в агентурном деле, не спец этого дела, перетащен из учреждения совершенно ничего общего с агентурным делом не имеющего, перетащен, *как приятель* (курсив мой - *К.П.*) только, и получил оклад, *как высококвалифицированный спец. по агентурному делу*»[102].

В МОДПиКе была популярна раздача авансов авторам, поэтому многие авторы становились должниками на довольно крупные суммы[103].

В фонде Главискусства мы находим еще один документ, направленный главе Наркомпроса Бубнову, с обвинениями в адрес МОДПиКа и лично Тронина. «Несмотря на заверения ряда ответственных товарищей и инстанций о том, что слияние МОДПиКа и Драмсоюза может иметь место только при добровольном желании самих авторов, фактически это согласие было вырвано нажимом фракций и такими угрозами отдельных партийцев, что авторы вынуждены были дать согласие, а Щеголев подал в отставку после того, как лица в Драмсоюзе, имевшие мужество защищать самостоятельное существование общества, были публично и в инспирированных статьях подведены под рубрику “вредителей”»[104].

В ответном письме к главе Совета по делам искусств Б.Е. Этингофу Тронин пытается оправдаться и уклониться от критики в свой адрес: «Прежде всего, я должен выразить большое удовлетворение, что наконец, выходит наружу скрытая, глубоко подпольная, подкопная работа, направленная против решений советских органов о коренной реорганизации обществ по охране авторского права – МОДПиКа и Драмосоюза. <…> В процессе так называемого объединения двух обществ по сбору авторского гонорара (МОДПиК и Драмсоюза) сторонники создания единого общества, выразителем которых я являюсь, получили наконец возможность показать и доказать антисоветский характер и природу одной из этих организаций, а

[102] Там же. Л.75.
[103] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 75.
[104] Там же. Л 26.

именно Драмсоюза»[105]. Далее Тронин приводит пять фактов, которые являются его ответным обвинением Драмосоюза.

В первом пункте Тронин критикует «граничащую с вредительством систему поборов с церквей и других мест культа». «Драмсоюз пользуется известной неясностью в вопросах авторского права, добивается разрешения на проведение сбора авторского гонорара с церквей. Благодаря этому успеху в Драмсоюзе сколачивается группа авторов церковных песнопений, в массе социально-чуждые элементы до попов включительно»[106].

Затем Тронин нападает на «влиятельную группу в Драмсоюзе» – группу авторов оперетты, обвиняя авторов в «грабительстве» зрелищных предприятий, которые якобы были обложены своего рода «особыми» налогами на опереточные представления.

Далее Тронин обвиняет Драмсоюз, в обложении авторов-переводчиков в «пользу спекулянтов, имевших возможность получения из-за границы оперных и опереточных клавиров. Так, в составе Драмсоюза значится целая четверка так называемых владельцев авторского права: Густавсон, Ксендзовский, Орлова и Ревезова»[107].

В четвертом пункте Тронин обрушивается на систему учета и бухгалтерии, которую, по его словам, следует тщательно проверить. И в последнем, пятом пункте обвинения Драмсоюза Тронин говорит о «боязни властности», т. е. боязни проверок со стороны Ревизионной комиссии[108].

Как мы видим, список обвинительных «фактов» демонстрирует беспомощную ответную реакцию Тронина на реальные обвинения со стороны Драмсоюза.

Другим аспектом борьбы московской и ленинградской организаций стали документы, связанные с уже упомянутым конфликтом вокруг Тифлисской Госоперы. Председатель Наркомпросов ССР Грузии и

[105]Там же. Л 23.
[106] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л 24.
[107] Там же.
[108] Там же. Л 25.

Азербайджана Г. Жордания потребовал ревизии МОДПиКа. Свои аргументы он изложил в письме к начальнику Главискусства РСФСР Ф. Кону. Как отмечает Жордания, МОДПиК производил противозаконные поборы с государственных и общественных организаций (зрелищных предприятий, клубов и т.п.) от имени “доходных мертвецов” (умерших авторов). Эти махинации проходили при активнейшем участии агентурного аппарата МОДПиКа. «МОДПиК умудряется и умудрялся взыскивать авторский гонорар за не национализированных Гоголя и Толстого. Произведенным же мною расследованием установлен факт взимания авторского гонорара за оперу “Русалка”, также не национализированную, да и автор этой оперы, как известно, никогда членом МОДПиКа не состоял»[109], - писал Жордания. Докладная записка председателю совета по делам искусств при НКП РСФСР Феликсу Кону от 31 марта 1930 г., отложившаяся в фонде Главискусства в РГАЛИ, раскрывает сущность махинации МОДПиКа. «Как установлено предварительным следствием Тифлисская Госопера, начиная с 1924–1925 гг. и кончая прошлогодним сезоном, систематически выплачивала авторский гонорар за переводы иностранных опер членам МОДПиКа Эйхенвальду и Полонскому-Маркову, и сумма этих выдач, как видно из бухгалтерских сведений Тифлисской Госоперы, равняется 11. 265 р. 66 коп. Эта выплата денег была вызвана тем, что Тифлисский агент МОДПиКа Рутковский в своих отчетах целый ряд иностранных опер указывал в переводе названных лиц, не имея для того достаточных оснований, так как ни на одном из клавиров оперного театра не указана фамилия Эйхенвальда и Полонского-Маркова как переводчиков.

Правление же МОДПиКа, получая подобного рода оплаты, не только не предпринимало мер к выяснению личности действительного переводчика той или иной оперы, но, наоборот, в некоторых случаях вносил фамилии указанных выше лиц.

[109] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр.394. Л. 33-34.

Все эти данные дают основания заключить, что со стороны членов Правления МОДПиКа были допущены незаконные действия, что может послужить основанием привлечения их по настоящему делу в качестве обвиняемых»[110].

Однако эти и другие письма не возымели действия, и *слияние превратилось в простое поглощение Драмсоюза МОДПиКом*. Результатом этого поглощения и явился Всеросскомдрам. С 1929 г. полноправным центром нового Общества становится Москва.

В Правление единого Общества вошло два человека от Драмсоюза и одиннадцать от МОДПиКа. Аппарат Драмсоюза был раскассирован как в центре, так и на периферии[111]. Судьба оппозиции была печальной и в процессе слияния, и после его завершения. Так музыкальная секция Драмсоюза, осмелившаяся выбрать бюро не по указанию Правления, была распущена Фракцией[112]. Все, кто не действовал в интересах правления МОДПиКа, из Общества были исключены. Выступивший с критикой положений МОДПиКа член Ревкомиссии МОДПиКа Горелов был немедленно исключен из МОДПиКа «за клевету». Такая же судьба ждала еще нескольких драматургов, которые были не согласны с политикой Правления[113]. Авторы-члены Драмсоюза, которые были не согласны с линией МОДПиКа, критиковались в печатных листовках, издаваемых МОДПиКом (подобные материалы можно встретить в РГАЛИ фонд № 645, в ОР ИМЛИ такие материалы отсутствуют).

Выше было сказано, что Драмсоюз открыто обвинял МОДПиК в растратах. Та спешка, с которой проходила ликвидация МОДПиКа, дает все основания предполагать, что финансово в МОДПиКе было действительно неблагополучно. В связи с этим фактом и в результате скандала, который подняла Тифлисская Госопера, МОДПиК принужден был произвести

[110] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 52.
[111] Там же.
[112] Там же.
[113] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 27.

«чистку личного состава» своих авторов, исключить из своего каталога 246 многолетних «покойников» и лишиться получаемых от них доходов.

Таким образом, документы из архива Главискусства дают представление об этих и многих других махинациях в духе Остапа Бендера, характерных для эпохи нэпа, которую по-своему прошли обе конкурирующие литературные организации МОДПиК и Драмсоюз.

Стоит отметить тот факт, что и прочая документация, связанная как с обвинениями, предъявляемыми Тронину, так и обвинениями в адрес Драмсоюза, находятся только в фонде Главискусства в РГАЛИ и, отчасти, в фонде П.Е. Щеголева в ОР ИМЛИ. Однако в архиве Всеросскомдрама подобных документов нет. Возможно, документы Всеросскомдрама были отцензурированы в тех свидетельствах, которые напрямую связаны с историей ликвидации МОДПиКа и Драмсоюза. Таким образом, финансового конфликта по документам архива Всеросскомдрама в ОР ИМЛИ как бы и не существовало.

В 1927 г. при Федерации объединений советских писателей (ФОСП) был создан Литфонд, в правление которого входили также представители профсоюзов, Наркомпроса и Госиздата[114]. Позднее, в 1934 г. при союзе писателей будет создан Литфонд СССР, задачей которого будет осуществление всесторонней материально-бытовой помощи писателям.

Из документов заседания Секретариата ФОСП от 5 апреля 1929 г. мы узнаем, что МОДПиК и Драмсоюз были включены в состав ФОСПа, и что в ФОСПе также проходили заседания о слиянии МОДПиКа с Драмсоюзом. Таким образом, исходя из документов ФОСП, Всеросскомдрам автоматически вошел в состав ФОСП, после объединения Драмсоюза и МОДПиК[115].

[114] Литературный фонд // Литературная энциклопедия : [Электронный ресурс]. URL: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-4741.htm (дата обращения 10.08.2013).

[115] ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 10.

По постановлению коллегии Наркомпроса (от 18 октября 1929 г.) было решено передавать Литфонду часть средств, собираемых МОДПиКом и Драмсоюзом за произведения неизвестных авторов и авторов, у которых нет наследников[116].

Конфликт интересов МОДПиКа и Драмсоюза, а также «дело Тронина» стали причиной для проведения ревизии авторских обществ при Главискусстве, председателем комиссии по ревизии был Б.Е. Этингоф[117]. Также Главискусством было санкционировано предложение по созданию подготовительной организационной работы по созданию нового правления Всероскомдрама. Для чего было решено создать организационную комиссию в числе трех человек из представителей Федерации писателей, Главискусства и Рабиса[118].

По решению пленума фракции ВКП (б) Всероскомдрама от 30 апреля 1930 г. Тронин был отстранен от обязанностей Председателя Всероскомдрама, а исполняющим обязанности председателя Всероскомдрама был назначен П.Л. Петров-Соколовский [119] (ленинградский драматург, член ВКП(б), член Драмсоюза с 1916 г., и Всероскомдрама с 1930 г., автор пьес: «Домик № 6», «Два сумасшедших», «Чахоточный», «Гановит-Трест», «Ток включен» и др.) [120].

«Реорганизация московского и ленинградского обществ драматургов и писателей (МОДПиК) и Драмсоюза (Ленинградского общество драматургов) под лозунгами комфракции Союза Революционных драматургов (СРД) также имела под собой скрытую форму борьбы с независимым и материально автономным Драмсоюзом. На самом деле суть этого объединения заключалась в создании монополии на сбор и распределение авторских гонораров под контролем и руководством соответствующего правительственного органа и НКП союзных республик. В качестве меры по

[116] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 16.
[117] Там же. Л. 28.
[118] Там же. Л. 17.
[119] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 817. Л. 1-2.
[120] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 36.

легальному устранению Драмсоюза предлагалось “дискредитация в целях лишения его общественного авторитета, вскрытие реакционных тенденций и лишения его покровительства органов НКП”. При этом рекомендовались методы материального давления, административного наказания и морального воздействия. Не удивительно, что “слияние” проходило под руководством ОГПУ»[121].

В 1930 г. борьба двух конкурирующих обществ закончилась и началась история единого Общества. Наступала новая эпоха – эпоха реконструкции.

[121] Горяева Т.М. Служебная роль советской литературы. Исторический аспект проблемы. Вст. статья // Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925-июнь 1941 гг. М., 2011. С. 11.

Глава II

Институциализация Всеросскомдрама (1930–1934)

§ 1. Формирование Всеросскомдрама: цели и задачи, устав, организационная структура, правление, личный состав

Период становления Всеросскомдрама сопряжен с широким кругом проблем, характерных для литературного процесса рубежа 1920 – 1930-х гг.: завершением эпохи нэпа и началом реконструктивного периода, меняющейся политикой государства в области культуры; сложными отношениями интеллигенции и власти; политической и идейной трансформацией старой литературной школы; формированием новой, советской литературы. Основным источником по истории Всеросскомдрама, его уставу, структуре, личному составу и функционированию является фонд № 52 ОР ИМЛИ, которые дополняют ряд материалов из фондов РГАЛИ. «Московское Общество Драматических Писателей и Композиторов – “МОДПиК” и Ленинградское Драматическое Общество – Драмсоюз в соответствии с директивами руководящих органов 31-го марта прекратили свое раздельное существование, объединившись с 1-го апреля 1930 г. в единое Всероссийское Общество Драматургов и Композиторов “Всероскомдрам”»[122].

Архивные материалы любой официальной институции носят деловой характер, поэтому вскрыть слой обязательных документов декларирующих структурные и отношения не представляет трудности.

Хранящееся в РГАЛИ «Открытое письмо организационного комитета Всеросскомдрама (от 7 августа 1929 г.)» позволяет установить историю формирования единого Всероссийского общества драматических писателей и композиторов (Всеросскомдрам) взамен ликвидированных постановлением ЦК РКИ Драмсоюза и МОДПиКа[123].

[122] РГАЛИ. Ф.645. Оп. 1. Ед. хр. 394. Л. 61.
[123] РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 1045. Л. 1-2.

Целью организации Всеросскомдрама было собирание всех литературных (драматургических) сил в крупную организацию, способную авторитетно представлять современную отечественную драматургию и отстаивать правовые и материальные интересы писателей в меняющихся исторических условиях. Всеросскомдрам должен был стимулировать писателей и композиторов к созданию новых произведений – современных и исторических – для театра, кино, эстрады и народной самодеятельной сцены. Занимался он и собиранием гонорара за публичное исполнение произведений советских авторов – эта функция перекочевала от организаций – предшественниц (МОДПиК и Драмсоюз). Осуществлял свою деятельность Всеросскомдрам под руководством Народного Комиссариата по Просвещению РСФСР. Как отмечалось выше, территориально Всеросскомдрам располагался по адресу бывшего МОДПиКа в Москве на Тверском бульваре, дом 25.

В документах фонда № 52 находится устав общества[124], где определены цели и задачи, состав общества, структура, руководящие органы и прочие структурные основания существования организации. Одной из целей Всеросскомдрама являлось вовлечение широких трудовых масс в круг деятельности общества, установление контактов с клубами и красными уголками фабрично-заводских предприятий, организация кружков и ячеек по своей специальности.

Новой чертой Всеросскомдрама, в которой сказалась общественно-политическая и идеологическая ситуация эпохи реконструкции, стало уставное требование о том, что контроль над деятельностью организации, должен осуществлятся путем обследования рабочими бригадами и воинскими частями.

Эта позиция прописана в 3 пункте §1 «Общие положения» Устава Всеросскомдрама. «Для осуществления поставленных перед ним задач Всеросскомдрам строит формы и методы своей работы на основе вовлечения

[124] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 320. Л. 1-12.

в круг деятельности Общества широких трудящихся масс и обеспечение пролетарского контроля и руководства деятельностью Общества.

С этой целью Всеросскомдрам устанавливает связь с клубами и красными уголками фабрично-заводских предприятий, совхозов и колхозов, организует при них кружки и ячейки по своей специальности и выделяет им в помощь специальные бригады. Связь с массами, а также контроль их над деятельностью общества осуществляется путем постановки отчетов Всеросскомдрама на широких собраниях рабочих, крестьян и колхозников, посредством обследования деятельности Всеросскомдрама рабочими бригадами, а равно воинскими частями над Всеросскомдрамом»[125].

Всеросскомдрам объединял авторов отдельных видов творчества (по «производственным признакам») в секции и защищал авторские права всех членов. Охрана авторских прав осуществлялась путем заключения Обществом соответствующих постановочных и иных договоров с театральными и иными зрелищными учреждениями.

Масштаб деятельности общества был ограничен рамками РСФСР. Совет организации располагался в Москве. Финансовая помощь авторам, членам организации, осуществлялась благодаря ссудам и пособиям, а также авансам в счет авторского гонорара. Как и в любой другой профсоюзной организации, ее члены должны были в обязательном порядке вносить вступительные и ежегодные членские взносы и отчисления с авторского гонорара

В целях развития и роста советской культуры и просвещения Всеросскомдрам организовывал диспуты, вечера, лекции, концерты.

Просветительская работа с молодыми драматургами проводилась и в МОДПиКе и в Драмсоюзе и во Всеросскомдраме. Формы достижения основной цели в уставах обеих организаций, прописаны в пункте 2 § 1 устава МОДПиК и в пункте 3 § 1 устава Всеросскомдрама.

[125] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 320. Л. 1.

Всеросскомдрам принимал и рассматривал драматургические произведения молодых авторов, консультировал начинающих драматургов из среды рабочих и крестьян. Это была абсолютно новая черта. Ни в уставе МОДПиКа, ни в уставе Драмсоюза, консультативной работы с членами общества официально не проводилось. Системная работа с «молодняком» появилась только в рамках Всеросскомдрама. Проведение семинаров, регулярные консультации, как индивидуальные, так и коллективные – результат работы Всеросскомдрама. Далее такая форма работы перекочует в автономную драматическую секцию ССП.

Всеросскомдрам, как МОДПиК и Драмсоюз, занималося изданием и распространением произведений членов общества. Этот базовый принцип был заложен еще в дореволюционную эпоху – члены общества должны печататься, их произведения распространяться и ставиться на различных площадках, театрах, клубных сценах и пр. Таким образом, эту функцию Всеросскомдрам наследует напрямую.

Привлекательность и ценность госучрежденческих схем очевидна, поэтому в данной диссертации, представлены схемы управления и структуры Всеросскомдрама, а также ряд других схем. За основу было взято издание, выпущенное в результате исследовательской работы сотрудников архивов (РГАЛИ, Росархив, РГАСПИ и др.)[126].

Схема управления Всеросскомдрама представлена ниже (схема 1).

[126] Институты управления культурой в период становления. 1917-1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления : схемы. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 312 с.

Схема 1

Схема управления Всеросскомдрам (октябрь 1930 - июнь 1933)

Всеросскомдрам отстаивал (в рамках законодательства) интересы как Общества в целом, так и отдельных его членов в различных инстанциях, как на территории Советского Союза, так и за его пределами. Общество оставляло за собой право открывать отделения, нанимать и увольнять служащих и назначать повсеместно представителей, уполномоченных и агентов. Агенты общества, в свою очередь, взимали авторский гонорар за

публичное исполнение. В случае произведений, объявленных достоянием государства, гонорар передавался обществом Наркомпросу РСФСР.

Термин «агентура Общества» был заимствован и переходил из устава в устав, начиная с первого документа дореволюционного «Общества русских драматических писателей»[127].

Сразу после создания Всеросскомдрама проясняется идеологическая линия, которую легко проследить по составу членов руководящих органов Общества. Так, председателем Общества стал член ВКП(б), драматург и партийный работник В.А. Тронин, не смотря на все обвинения, полученные в его адрес, еще в качестве функционера МОДПиКа («Дело Тронина» - см. гл. 1). Судя по отсутствию документов, дальнейшая судьба Тронина неизвестна, можно предположить, что он не пережил чисток конца 1930-х гг. В противном случае можно было бы найти о нем сведения как в архиве Всеросскомдрам в ОР ИМЛИ, так и в РГАЛИ в материалах МОДПиКа. Случай с отсутствием документов Тронина, может подтвердить гипотезу о чистке архивного фонда Всеросскомдрама, сотрудниками рукописного отдела в 1940-е гг., когда проводилась его первичная опись. Заместителем Тронина (представителем от Драмсоюза) стал драматург П.Л. Петров-Соколовский (член ВКП(б), состоял в переписке с А.Н. Толстым, член драматической секции ССП, автор пьес «Ток включен» («Драмсоюз» в Ленинграде, 1930), «Свекровь» (ВУОАП, 1956), «Капа, не волнуйся» (1959)). В правление от секции композиторов вошел Р.М. Глиэр (член Драмсоюза, сотрудник музыкального отдела Наркомпроса, с 1938 г. председатель оргкомитета Союза советских композиторов, беспартийный). В 1931 г. ответственным секретарем секции композиторов стал член ВКП(б) Л.Т. Атовмьян[128].

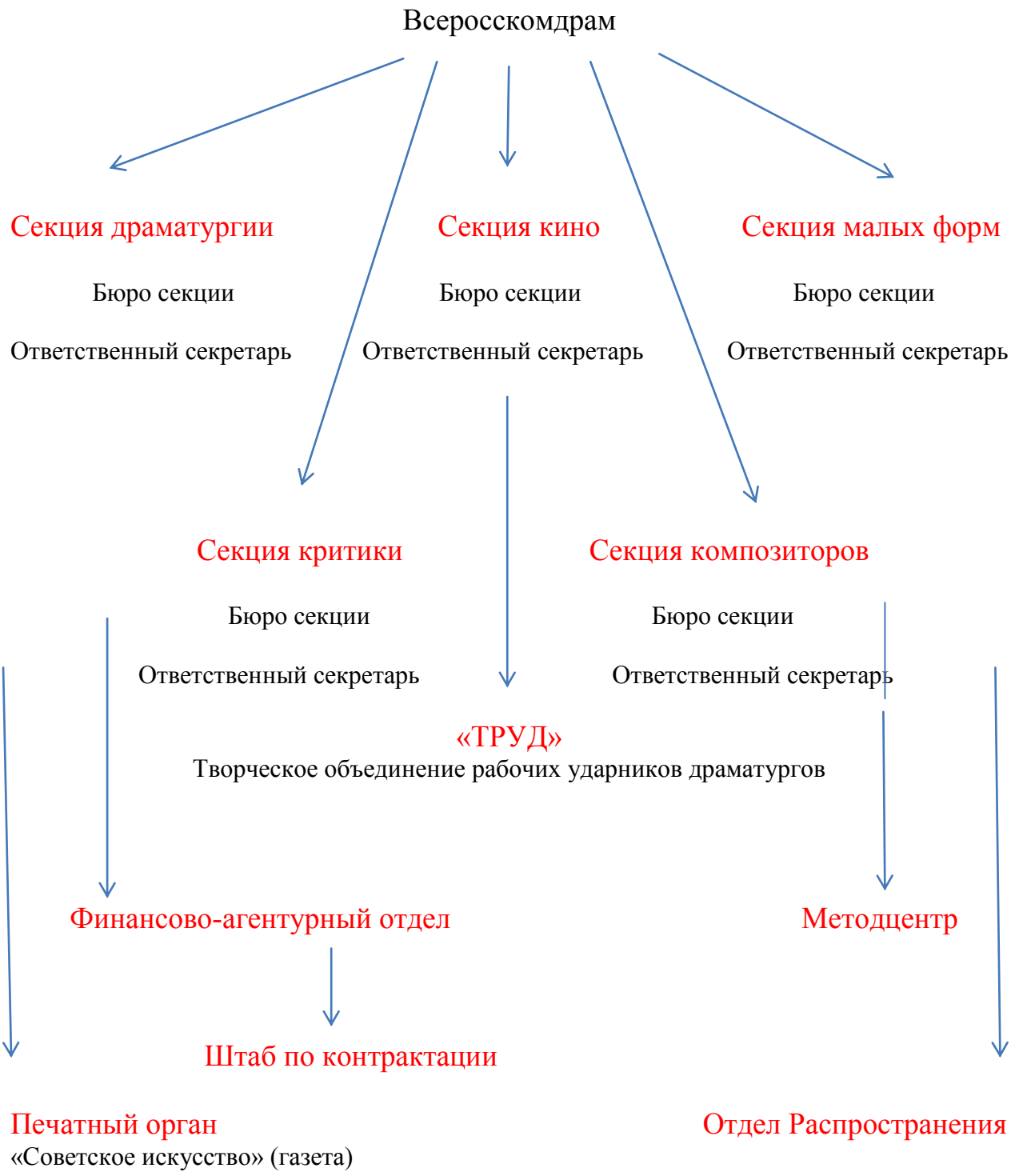
Структура организации Всеросскомдрам изображена в схеме 2.

[127] Устав Общества русских драматических писателей // Театральный альманах на 1875 год / сост. Александр Соколов [Театральный Нигилист] – СПб., 1875. С. 337-345.

[128] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л. 20.

Схема 2

Структура организации Всеросскомдрам



Стать членом Всеросскомдрама было не трудно. Условия вступления в организацию были те же, что и в МОДПиКе – наличие драматического текста, хотя бы единожды инсценированного, публично представленного на сцене театра или клуба. Как в МОДПиКе, так и во Всеросскомдраме, в случае неисполнения в течение трех лет произведений члена общества на сцене, его исключали из организации, т.е. пункт об условиях принятия и условиях исключения из членов организации в уставах МОДПиКа и Всеросскомдрама дублируется. Точно такой же пункт есть и в уставе Драмсоюза.

В организацию могли принять и в том случае, если произведение автора находилось на стадии принятия к постановке или в случае его бесспорной художественной или идеологической ценности. Такая формулировка давала возможность большому количеству авторов, чей профессиональный уровень оставлял желать лучшего, стать членами общества, приобретя те блага, которые предоставляла организация.

Прием в общество проходил на уровне секций, а решение о принятии брал на себя секретариат. В фонде № 52 отложились анкеты принятых в члены секций Всеросскомдрама. В секцию драматургов вошли такие известные авторы как: П.А Арский (поэт и драматург, член партии с 1918 г., член Ленинградского Пролеткульта с 1922 г.), А.Н. Афиногенов (один из руководителей РАППа с 1930 г.), А.И. Безыменский (поэт, драматург, член литературной группы «Молодая гвардия», в 1930-е г. работал в газетах «Комсомольская правда», «Правда») и др. (Полный список членов драмсекции см. в «Приложении № 2»). Вступивший во Всеросскомдрам автор должен был постоянно уведомлять Общество о каждом своем новом произведении, получившем разрешение на публичное его исполнение или же выход его в печать.

Членами секции кино были: А.И. Александров, Н.Д. Анощенко (известный авиатор и кинематографист), В.Е. Ардов (писатель-сатирик, драматург, сценарист), Ш.З. Ахушков (знаменитый ингушский писатель, автор рассказов, сценарист, автор сценария к фильму «Встречный» (1935 г.)),

И.Э. Бабель, С.А. Бендерский (оператор и художник, работавший одновременно в документальном и анимационном кино, писал музыку к мультфильмам и работал звукооформителем) и др.

В секции малых форм состояли В.А. Аверьянов (писатель, драматург, корреспондент «Крестьянской газеты»), А.Л. Барто и др.

В фонде № 52 сохранились имена тех авторов, чьи произведения исполнялись, но которые однако не были приняты во Всероссkомдрам[129]. Среди них П.П. Боровский («Крепи оборону», 1932, «Ударники полей», 1932), С.А. Гляттер (автор малых форм, скетчист), А.П. Грелли (автор пьес «Трактор», «Честь», даты не установлены), И.С. Левина (автор пьесы «Штурмуем рубежи», 1931) и др. Причиной отказа авторам во вступлении в Всероссkомдрам являлись не только отрицательные отзывы критиков Всероссkомдрама. К примеру, пьеса С.А. Гляттер «Трактор» получила положительную рецензию одного из известных критиков, члена Всероссkомдрама Ильи Григорьевича Трабского. «Думаю, что эту пьесу следовало бы напечатать. Она могла бы пойти в больших клубах на строительствах, так как заключает в себе, помимо указанных выше достоинств, большой агитационный материал, поданный живо и довольно убедительно»[130]. Другой пример - Николай Оружейников (литературный критик, одна из центральных фигур Методцентра Всероссkомдрама) дал положительную рецензию на пьесу П.П. Боровского «Врубы» (1932 г.), при этом автору было отказано в членстве. «Считаю, что даже в теперешнем виде пьесе нельзя отказать от распространения (преимущественно трамовского репертуара) но внимание автора должно быть обращено на ее существенные недостатки, ведущие к снижению эмоциональной и смысловой выразительности пьесы»[131]. Кроме данного отзыва, материалы, имеющие отношение к Боровскому, в фонде № 52 отсутствуют.

[129] Подробнее см.: ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 235. Л. 1-86.
[130] ОР ИМЛИ. Оп. 6. Ед. хр. 1085. Л. 1.
[131] ОР ИМЛИ. Оп. 6. Ед. хр. 501. Л. 1.

В чем именно заключались причины отказов Всеросскомдрама во вступлении целому ряду авторов, из материалов самого фонда не удается установить. Но как указано выше, причины не всегда имели непосредственное отношение к качеству предоставленной авторами продукции.

Также в фонде отложились заявления-анкеты на вступление во Всеросскомдрам авторов, имеющих собственные публикации произведений, но не принятых в организацию[132].

Полный список членов Всеросскомдрама на 1 сентября 1931 г. представлен в «Приложении № 2» к данной работе.

Большой интерес в данном списке вызывает имя А. Платонова, связь творчества которого со Всеросскомдрамом была уже отмечена платоноведами[133]. Теперь эта связь, благодаря обработке и описанию фонда, подтверждена документально[134].

В уставе Общества декларировалось, что в случае смерти члена Общества авторский гонорар предоставлялся наследникам в рамках срока, установленного законом.

Также в уставе были четко прописаны все уровни подчинения секций и органов внутри организации. Высшим руководящим органом Общества являлась Всероссийская конференция, а его исполнительным органом – Совет Общества. Совет состоял из избранных членов Общества в количестве 45 человек, а уже из Совета избирался президиум в количестве 15 человек.

Список членов организации дает информацию о том, из каких профессий приходили многочисленные авторы (см. «Приложение № 1»).

---

[132] Подробнее см.: ОР ИМЛИ Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 234. Л. 1-40.

[133] См. например : Корниенко Н.В. Борьба за постановку пьесы «Высокое напряжение». Документы 1932 г. // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. Вып. 7. По материалам Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110- летию со дня рождения А.П. Платонова. 21-23 сентября 2009 года / сост. Е.А. Роженцева, Н.В. Умрюхина; отв. ред. Н.В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 613

[134] См. Приложение № 1 к данной работе.

Членами совета Всеросскомдрам на 1931 г. являлись М. Алексеев, П.А. Арский, Афиногенов, Баранов, Безыменский, Белый, Билль-Белоцерковский, Бродянский, Ваграмов, Вишневский, Волошинов, Горев, Гусман, Дешевов, Жаров, Зельцер, В. Иванов, Итин, Киршон, Кобец, Колосс, Корнеев, Кушнирев, Мейерхольд, Н.Н. Никитин, Л. Никулин, Олеша, Пешкевич, Равич, Разумный, Рафалович, Агаджапова-Шутко, Россовский, Серебряков, Третьяков, Успенский, Файко, Фурманова, Чичеров, Чуркин, Эйзенштейн, Этингоф, Амаглобели, Гнесин, Атовмьян, Ишмуратов, Милькин, Зиновьев, Завалишин, Погодин, Ромашов, Сверчков, Сутырин, Трауберг, А.П. Штейн, Шувалов, а также по одному представителю с завода АМО и завода № 39[135].

В Президиум Всеросскомдрама входили П.А. Арский (поэт, драматург, член партии с 1918 г.), А.Н. Афиногенов (один из руководителей РАППа, член Президиума Правления ССП, главный редактор журнала «Театр и драматургия»), В.Н. Билль-Белоцерковский (член Пролеткульта; входил в группу «Пролетарский театр» и литературное объединение «Кузница»; автор обвинительного письма против Булгакова и МХТа, написанного Сталину в 1929 г.; автор пьес «Шторм» (1925 г.), «Запад нервничает» (1931 г.), «Жизнь зовет» (1934 г.)), В.М. Киршон (член ВКП(б) с 1920 г., секретарь РАППа, активный борец с литературными попутчиками, автор пьес «Рельсы гудят» (1924 г.), «Чудесный сплав» (1934 г.) и др.), Ю.К. Олеша (писатель-прозаик и драматург, автор пьес «Три толстяка» (1929 г.), «Список благодеяний» (1930 г.) и др.), Н.Н. Никитин (член объединения «Серапионовы братья», автор пьес «Линия огня» (1931 г.)), М.А. Россовский (1899–1971), Б.Е. Этингоф (советский государственный деятель; с 1929 по 1931 гг. директор типографии ВЦИК; заведующий издательством «Власть Советов»; заведующий издательством «Федерация». С 21 марта 1932 по 27 июля 1933 гг. директор Музея изобразительных искусств Наркомпросса РСФСР; председатель Комиссии при Коллегии Народного комиссариата просвещения по охране памятников старины и искусства, ответственный редактор изданий Музея; с

[135] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л.7.

1933 по 1934 гг. заместитель начальника Главного управления по делам искусств Наркомпросса РСФСР; с 1934 по 1936 гг. член Верховного суда СССР; с 1934 по 1936 гг. преподаватель на кафедре государства и права Московского юридического института; в 1936 г. исключен из ВКП(б), в 1954 г. восстановлен), С.И. Амаглобели (грузинский драматург, автор пьес «Хорошая жизнь» (1934 г.)), Корнеев, А.М. Файко, А.П. Штейн (выпускник филологического факультета Ленинградского университета; в 1920–1923 гг. работал в газете «Правда Востока»; в 1924–1929 гг. - в газете «Ленинградская правда»; в 1930–1939 гг. работал редактором журнала «Рабочий и театр» и заместителем редактора газеты «Литературный Ленинград»; член ВКП(б) с 1930 г.), В. Вишневский (драматург, член ВКП(б) с 1937 г., участник группы «Литфронт», известный противник Михаила Булгакова и Михаила Зощенко, автор пьес, написанных в 1930-е гг. «Мы из Кронштадта», «Последний решительный», «Оптимистическая трагедия»), Левон Тадевосович Атовмьян (1901–1973) (композитор; ответственный секретарь секции Всеросскомдрама с 1929 по 1933 гг.; секретарь горкома композиторов с 1933 по 1935 гг.; с 1934 по 1936 гг. заместитель директора драматических театров под рук. Ю.А. Завадского и В.Э. Мейерхольда и оперной студии ГАБТа), Сверчков, Милькин, Шувалов[136].

Секретариат состоял из семи человек: А.Н. Афиногенов, М.А. Россовский (редактор литературной газеты до 1932 г.), П.А. Арский, А.М. Файко, Ю.К. Олеша, А.П. Штейн, С.И. Амаглобели[137].

Членами Ревизионной комиссии были: К.Ф. Старков, М.В. Шимкевич (1885-?, советский драматург, с 1918 г. вступил в Красную армию, работал в ВЧК, Коминтерне и Наркомпросе, автор пьес «Ужовка» (1925), «Вьюга» (1930)[138], арестован в августе 1937 г.), Д.Н. Долев, Н. Федоров, Г. Гайдовский, Черков.

[136] Там же. Л. 3.

[137] Там же.

[138] Туркельтауб И. «Вьюга» в Малом театре // Литературная газета.1930. 10 июля. (№ 28). С. 2.

Полную ответственность за деятельность Общества нес Совет. Для более тесной связи Общества с другими государственными учреждениями в Совет общества вводились, с правом решающего голоса представители Наркомпроса, ФОСПа, РАППа, ВОКПа, ВЦСПС (конкретные имена представителей в фонде № 52 не были установлены).

Фактически всем управлял Совет и Президиум, а в перерывах между заседаниями Совета и его Президиума делами Общества ведал Секретариат в составе семи членов Президиума Совета. Из состава секретариата избирался Ответственный секретарь общества. Ответственным секретарем Всеросскомдрама был М.А. Россовский[139] (на 1931 г.). Совет общества должен был созываться не реже одного раза в 3 месяца.

О составе избранного Совета и обо всех происходящих в нем изменениях Совет обязан был ставить в известность Наркомпрос и Секретариат Президиума ВЦИК.

В структуре Всеросскомдрама были следующие подразделения: секции драмы, кино, секции малых форм, критики, секция композиторов.

Всеми делами отдельной Секции управляло Бюро, избираемое на секционных общих собраниях сроком на один год. Бюро состояло из семи членов и четырех кандидатов.

Из состава Бюро избирался ответственный Секретарь. Избранный состав Бюро должен был пройти процедуру утверждения Советом.

Организационным секретарем драмсекции был Успенский, а ответственным секретарем В. Вишневский[140]. В бюро драмсекции входили: Фурманова, Сверчков, Успенский, Файко, Ромашов, Яновский, Шувалов, Эс-Хабиб-Вафа, Шток, Кривов, Циновский, Городецкий, Вакс, Горев[141].

Ответственным секретарем секции композиторов был Л.Т. Атовмьян. В бюро секции композиторов входили: Атовмьян, Александров, Белый, Буглай,

[139] Там же. Л. 5.
[140] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л.8.
[141] Там же. Л. 9.

Гнесин, Ледогоров, Шехтер, Фельдман, Крейн, Половинкин, Хачатурян. Титов[142].

Ответственным секретарем секции малых форм был Самсонов. В бюро секции малых форм входили: Арский, Ядров, Бобович. Окский, Громов, Шувалов, Колков, Чернышев, Соловьев, Скориков, Фалеев, Алтаузен, Ситковский, Гольдберг[143].

Ответственным секретарем киносекции был Милькин. В бюро киносекции выходили: Агаджанова-Шутко, Андриевский, Анощенко, Виткин, Гавриленко, Желябужский, Залкинд, Карин, Крейн, Крук, Леонидов, Милькин, Новогрудский, Равич, Филимонов[144].

В структуре киносекции отдельную группу составляли кинокритики. Список членов группы, также отложился в фонде № 52. Кинокритиками Всеросскомдрама были: О.М. Брик, И.Ф. Попов, М.Я. Шнейдер, Н.Д. Оттен, И. Вайсфельд, Войтоловская, В. Россоловская, Мацкин, Юдин, П.А. Бляхин, Валерин, К.И. Фельдман, Рокотов, А.В. Февральский, Б.В. Алперс, И. Юзовский, С.А Богуславский, В.С. Нильсен, А. Гладков, И.В. Соколов, Б. Балаш, Волощенко, Х.Н. Херсонский, В.Б. Шкловский, Б.В. Крусман, Л.А. Вакс, Н.Д. Волков, О.Т. Нестерович.[145]

Ответственным секретарем секции критиков был С.И. Амаглобели. В бюро входили: Лебединский, С. Подольский, Б.Э. Этингоф, К. Радек, М. Егоров, В.М. Млечин, И.В. Шувалов, О. Бескин, С.М. Чемоданов, О.С. Литовский (1892–1971; драматург и театральный критик; редактор журналов «Театр и драматургия», «Советский театр», «Рабочий и искусство»; 1930–1937 гг. председатель Главреперткома; 1937–1941 гг. зав. литературной частью и режиссер в Московском театре им. Ленсовета; автор пьес «Мой

[142] Там же. Л.12.
[143] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л. 15.
[144] Там же. 16.
[145] Там же.

сын» (1940 г.), «Родина» (1940) и др.), В актив секции критиков входили: И. Крути, В. Залесский, Н. Оружейников, А. Орлицкий.[146]

Бюро каждой секции решало ряд организационных моментов: прорабатывало базовые положения, связанные с особенностями секции, вовлекало членов общества в общественно-политическую работу, наращивало культурно-просветительскую работу, содействовало выявлению и формированию новых кадров, разрабатывало проекты по улучшению материального положения членов секции и продвигало их права в вышестоящих инстанциях. Бюро напрямую решало вопросы, связанные с устроительством чтений, диспутов, концертов и производственных совещаний в каждой отдельной секции. Вопросы приема и исключения членов из секции, вопросы предоставления ссуд и авансов членам секции, а также рассмотрения конфликтов между членами общества, являлось задачами, которые решало бюро секции.

Особым статусом владело Общее собрание секции. Общее собрание решало следующие вопросы: выбор делегатов на конференции и в бюро секции, рассматривало отчеты бюро, утверждало сметы и планы, решало вопросы о ликвидации и укрупнении секций, рассматривало конфликты, возникающие между бюро и отдельными членами секции.

Особую роль в функционировании Общества играла ревизионная комиссия. Целью ревизионной комиссии была проверка деятельности Общества под углом зрения участия его в социалистическом строительстве и выполнении им основных задач, намеченных уставом и очередным планом. Кроме финансового контроля, решающую роль ревизионная комиссия играла именно в области идеологического контроля, что отличало Всеросскомдрам от предшественника (МОДПиКа). Также ревизионная комиссия проверяла административно-хозяйственную деятельность Общества и его денежный отчет.

[146] Там же. Л. 17.

Состояла Ревизионная комиссия из избранных конференцией членов общества в количестве пяти человек на двух кандидатов, не входящих в состав исполнительных органов Общества.

В уставе Общества подробно описана роль отделений и ячеек. Фактическими организациями Общества на местах являлись его отделения и ячейки, утверждаемые Советом Общества. В Москве роль отделения исполнял Совет.

Структура отделений была аналогична во всем структуре Общества. Правление отделения избиралось на конференции членов Общества, проживающих в районе отделения. Все отделения и ячейки на местах действовали в рамках Устава и работали под руководством Совета и подчинялись ему. В период между конференциями органом, управляющим отделением или ячейкой, становилось Правление Отделения, избираемое на один год в количестве не менее пяти человек.

Фракция ВКП(б) играла большую роль во Всеросскомдраме, влияя на кадровую политику Общества. Из документов фонда № 52 известно, что партийная ячейка предлагала кооптировать в состав Совета следующих драматургов и композиторов: Зощенко, Либединского, Колесникова, Самсонова, Шебалина, Юдкевич, Виткина, Залесского[147].

Отделения и ячейки Общества должны были представлять Совету Общества приходо-расходную смету, протоколы общих собраний и Правления, ежегодный отчет о своей деятельности, включая и денежную отчетность, а также заключения ревизионной комиссии о работе отделения в целом и план работы (все эти документы в той или иной мере представлены в фонде № 52).

Так же отделения и ячейки отчитывались ежегодно о своей деятельности перед профессиональными и литературными организациями, а также на местных рабочих и крестьянских собраниях.

[147] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л. 20.

В состав Всеросскомдрама входили следующие ячейки: Свердловская ячейка (состав бюро: Баранов, Шварцман, Попов), Дальневосточная ячейка (состав бюро: Погодин, Левин, Оболенский), Нижегородская ячейка (состав бюро: Костылев, Сметанин, Самольщков-Самарин, Касьянов, Бахирев), Нижне-Волжская ячейка (состав бюро: Наихин, Мотанюк, Суханский), Северо-Кавказская ячейка (Леонов, Дальский, Милиареси), Новосибирская ячейка (Гиршликович, Итин, Шугаев), Иваново-Вознесенская ячейка (Дальский, Кошевой, Полонский), Краснодарская ячейка (Марковав, Концевич, Кребес, Ростовцев), Татреспубликанская ячейка (Ишмуратов, Комолова, Альмухаментов, Теньчуриков, Фиткулина), Средне-Волжская ячейка (в документах фонда состав бюро ячейки не указан)[148].

Подробнее со списками членов секций, активов, партийных членов Всеросскомдрама можно ознакомиться в «Приложении № 2».

Особенностями ячеек Общества являлись их функции в отношении всей организации, а именно функциями ячеек являлись: развертывание производственной работы, подготовка литературных и композиторских кадров, рекомендации вновь вступающих в Общество членов, связь с местными худполитпросветами и представительство в них, организация общественного контроля над работой агентурного аппарата на местах, а так же связь с советом Общества и с соответствующими отделениями.

Особую роль в обществе играл агентурный аппарат**.** Для охраны авторского права членов Общества и для сбора авторского гонорара во всех местах публичного исполнения произведений членов Общества Советом Всеросскомдрама назначались представители, уполномоченные и агенты Общества, действующие на основании соответствующих инструкций Совета Всеросскомдрама и непосредственного ему подчиненные (уполномоченными и агентами могли быть только члены профсоюза).

[148] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 217. Л. 22-23.

Общество предоставляло полномочия агентам на защиту прав и интересов членов Общества, а равно и на ведение судебных дел, связанных с охраной авторского права.

Следует сказать несколько слов о роли конференции в жизни Всероссийского общества драматических писателей и композиторов.

Конференция Общества являлась высшим органом управления деятельности организации. Президиум собирал всех представителей организации из регионов и формировал Общее собрание. Общее собрание Совета Всеросскомдрама избирало Президиум и делегировало им ряд полномочий. Ключевые вопросы, чаще всего связанные со структурными изменениями внутри организации, на конференции решались Общим голосованием.

Целью проведения конференции являлось рассмотрение докладов по своей специальности, докладов и отчетов о деятельности Общества, докладов ревизионной комиссии, а также принятие решений по ним; утверждение общего плана и предположений о дальнейшей работе, а также сметы расходов; утверждение инструкций и положений Совета Общества и ревизионных комиссий; выборы Совета и Ревизионной комиссии; обсуждение вопросов об изменении и дополнении Устава Общества; определение размеров членских и иных взносов и отчислений.

В уставе Общества подробно прописывается вся юридическая сторона, связанная с ликвидацией организации.

Всероссийское Общество драматургов и композиторов могло быть закрыто как по постановлению Всероссийской конференции, так и по распоряжению Секретариата, Президиума ВЦИК. В обоих случаях создавалась ликвидационная комиссия, в состав которой обязательно вводился представитель Секретариата Президиума ВЦИК. По окончанию ликвидации Общества Ликвидационная комиссия в месячный срок представляла итоговый отчет о проделанной работе Секретариату Президиума ВЦИК.

Первой Всероссийской конференцией были выдвинуты требования к новому правлению Всеросскомдрама, учитывающие особенности новой организации.

Из резолюции первой Всероссийской конференции драматургов и композиторов (1930 г.) по докладу П.Л. Петрова-Соколовского (член ВКП(б); драматург; главный функционер Всеросскомдрама; председатель Правления Всеросскомдрама после В. Тронина, уличенного в растратах (см. подробнее в главе 1)), что для вновь избранного Правления Конференция выдвинула целый ряд новых требований[149]. В частности Конференция требовала проведения резкой границы между творческо-производственной и финансовой работой Общества, причем, основу работы должна была составить творческо-производственная сторона.

Для Всеросскомдрама ключевым стал вопрос материально-правового положения писателя в социалистическом строительстве. Из протокола заседания комиссии Всеросскомдрама по авторскому праву от 3 января 1931 г. мы видим, что авторское право не удовлетворяло новым задачам социалистической реконструкции. Поэтому оно должно было быть пересмотрено по причине несоответствия уровня финансовой поддержки писателя месту, занимаемому им в социалистическом строительстве[150]. Порядок выплаты авторского гонорара Всеросскомдрамом был строго регламентирован и представлен специальным положением.

Судя по ряду документов из фонда ФОСП ОР ИМЛИ Всеросскомдрам был включен в ФОСП, однако подтверждающих документов в фонде Всеросскомдрама найдено не было.

Судя по статье критика Г. Белицкого, МОДПиК и Драмсоюз вошли в ФОСП перед их ликвидацией и созданием Всеросскомдрама. «Характерно, что в ФОСП эти «организации» были приняты незадолго до их смерти, писатели отказывались считать их подлинными литературными

[149] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 2.
[150] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 6.

объединениями»)[151]. В свою очередь о принадлежности Всеросскомдрама к ФОСП говорят документы из фонда ФОСП ОР ИМЛИ.

В документах Всероскомдрама можно выявить позицию партии в области национальной политики по отношению к литературе, в общем, и к драматургии, в частности. В обращении бюро фракции Федерации Объединений Советских Писателей РСФСР и Всероссийского союза драматургов и композиторов декларировалось, что в новой политической ситуации консолидация всех народов советских республик имеет ключевое значение для построения социалистической культуры. Органы ФОСП в данной ситуации не предприняли, по мнению фракции партийных членов, достаточных мер к наибольшей консолидации всего революционного литературного фронта СССР для общей борьбы с буржуазной литературой, для общей помощи пролетарскому и крестьянскому литературному движению.

Партийная критика была направлена также и на издательства, литературно-художественные журналы, так как они не достигли должной взаимосвязи с союзными республиками. При этом задачи правильного и активного проведения национальной политики партии должны были быть полностью учтены при перестройке форм и методов работы ФОСП и Всеросскомдрама. Фракция членов-партийцев требовала пересмотра уставов ФОСП и Всеросскомдрама в целях обеспечения возможности наилучшего осуществления задач национальной политики. Бюро фракции ФОСП и Всеросскомдрам постановили: считать целесообразным созыв конференции Совета ФОСП, Правления Всеросскомдрама и Пленума Бюро Литературных Кадров, пригласив для участия на конференции, с правом решающего голоса, представителей руководящих литературных организаций братских Советских республик. Это начинание не было реализовано[152].

[151] Белицкий Г. За конкретное большевистское руководство писателями и драматургами // Рабочий и театр. 1933. № 11. С. 2.

[152] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 94-97.

Ранний период (1930–1931 гг.) существования Всеросскомдрама отмечен отчетливо выраженной тенденцией на сближение общества с ФОСП. На одном из заседаний президиума Всеросскомдрама (27 апреля 1930 г.) заслушивалось предложение о вхождении драматургов и других членов Общества в Федерацию. Постановили поручить А.М. Файко как представителю Всеросскомдрама войти в переговоры с ФОСП, судя по документам фонда ФОСП этот проект был реализован[153].

Всеросскомдрам имел своих представителей в ФОСП, как в дружественной организации. Представителями Всеросскомдрама в ФОСПе были следующие члены общества: от секретариата – М.А. Россовский (драматург, член секции драматургов, член президиума Совета Всеросскомдрам, член ВКП(б), автор пьесы «Труд») от Исполбюро – С.И. Амаглобели и Б.С. Ромашов, от Совета Всеросскомдрама – А.Н. Афиногенов, А.М. Файко, М.А. Россовский, С.И. Амаглобели, Б.С. Ромашов[154].

Еще одним шагом на сближение Всеросскомдрам с ФОСП было принятие постановления об организации консультационной работы при центре Литконскультации ФОСП (12 января 1931 г.). Из постановления следует, что Центральной Литконсультации ФОСП было поручено консультировать в том числе и членов Всеросскомдрама, а наблюдение за ее деятельностью возложили на Сектор кадров Всеросскомдрама. Также руководство Центральной Литконсультации ФОСП способствовало созданию вокруг рецензентов Всеросскомдрама рабочего актива из «литературного молодняка»[155].

Всеросскомдрам в обязательном порядке имел своих представителей в редколлегиях журналов и газет: «Литературная газета» - М.А. Россовский, «Советское искусство» - А.Н. Афиногенов, Б.С. Ромашов, «Клубная сцена» - Б.В. Алперс , М.А. Инсаров-Вакс, «Красная рубаха» - П.А. Арский, «Газ.Кино» - П.Л. Петров-Соколовский (Милькин), «Советский театр» - А.Н.

[153] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1 Ед. хр. 94. Л. 2.
[154] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1 Ед. хр. 99. Л. 14.
[155] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп .2. Ед .хр. 4. Л. 1-2.

Афиногенов, «За Агитбригады и Трамы» - Л.М. Молчанов, «Бюллетень» - П.А. Арский, «Пролетарское кино» - С.И. Амаглобели, «Искусство массам» - Л.А. Субботин[156].

Критик М.А. Россовский был долгое время ответственным секретарем Всероскомдрама. Он много писал, часто выступал, привлекал к работе Всеросскомдрама журналистов и театроведов[157].

§ 1.2. Первая конференция Всеросскомдрама (5-7 октября 1930 г.)

На новом витке развития для недавно образованного единого Общества первая Всероссийская конференция (5-7 октября 1930 г.) стала ключевым событием, сформировавшим центральный вектор развития организации, ее политический курс и творческие задачи.

В подготовительном заседании комиссии по созыву Всероссийской конференции Всеросскомдрама (прошедшее 15 августа 1930 г.) были выработаны принципы работы конференции, ее освещения в прессе, повестка дня конференции, печатные материалы, обслуживание конференции.

Членом Правления М.А. Россовским был предложен модус представительства на конференции. Предполагалось, что на каждые 30 действительных членов Общества должен был посылаться 1 делегат с правом решающего голоса, на конференции также должны были присутствовать представители братских национальных республик РСФСР, которым представлялись, независимо от количества членов Общества, по одному решающему голосу. Необходимым было присутствие на конференции делегатов от организующихся ячеек Всеросскомдрама в Иваново-Вознесенске, Саратове, Краснодаре, Нижнем Новгороде, Свердловске, Воронеже и Ростове-на-Дону[158].

[156] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 14.
[157] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 892. Л. 1-2.
[158] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 13.

Подготовка к конференции была серьезной, предварительные заседания комиссии по созыву проходили 15 и 25 августа. Предполагалось, что конференция будет проходить с 20 по 25 сентября 1930 г.,но она была проведена 5-7 октября.

Цели и задачи Всеросскомдрама были представлены в отчете нового правления Общества (доклад по этой теме сделал П.Л. Петров-Соколовский). Обращаясь к истории возникновения Всероскомдрама, докладчик уличил МОДПиК и Драмсоюз в «кастовой замкнутости, аполитичности и костности», подчеркнул, что «враждебные идеологи, деляги то и дело выбрасывали здесь свои лозунги»[159], и что «первое время существования Всероскомдрама – это, по существу, время политического оформления фискальных тенденций <…> так же контора, то же делячество»[160].

Петров-Соколовский указал на то, что задача «разоблачения оппортунизма в нашей организации – было делом еще более сложным». Здесь имеется ввиду Драмсоюз. Петров-Соколовский, будучи представителем Драмсоюза, был из тех, кто поддерживал объединение с Москвой. В своем обращении, он критикует ту часть Ленинградского общества, которая отстаивала свою независимость и выступала против объединения и создания Всеросскомдрама.

Петров-Соколовский выделяет две важные черты Всеросскомдрама. Первая - Всеросскомдрам объединяет всех профессиональных драматургов. Драматурги до Всеросскомрдама были «кустарями-одиночками», теперь же все объединены в «общественно-политическую организацию»[161].

Второй чертой, отмеченной докладчиком, является то, что Всеросскомдрам «попутническая организация», а не пролетарская и, что ее члены должны быть «вовлечены в строительство индустриальных центров и обобществленного сектора деревни»[162]. Организация, по мнению Петрова-

[159] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л.1.
[160] Там же. Л. 2.
[161] Там же. Л. 2-3.
[162] Там же. Л. 4.

Соколовского, должна тянуться за пролетариатом. Основная же цель Всероскомдрама была выражена в лозунге «превращения драматургии в “толкача” социалистической реконструкции»[163].

Также был поднят вопрос о печатном органе организации: «Мы до сих пор не имеем трибуны, с которой могли бы говорить о наших пьесах, о наших местах. Мы не можем ограничиться чтением рецензий в журнале «Рабис». Мы авторская организация, не можем не иметь своего органа»[164].

Печатными органами Всеросскомдрама с 1930 г. стала газета «Советское искусство», а с 1933 г. и журнал «Театр и драматургия» (главный редактор А.Н. Афиногенов). В 1934 г. после создания ССП его печатным органом станет журнал «Театр и драматургия».

События, происходившие во Всеросскомдраме, регулярно освещались этими периодическими изданиями (подробнее см. – гл. 2).

РАПП играл важную роль в литературной жизни в кон. 1920 – нач. 1930-х гг. Также идеологи РАППа имели сильное влияние на театр и драматургию. Всеросскомдрам не оказался в стороне. Так например, в резолюции по докладу Субботина «О состоянии изданий Всеросскомдрама в издательстве “Федерация”, о работе редсовета Всеросскомдрама и о дальнейших взаимоотношениях Всероссскомдрама с издательством “Федерация”» в вину руководителю редсовета Всеросскомдрама Алексееву вменяется то, что он «не справился с возложенной на него Секретариатом задачей не осуществил твердого РАППовского руководства, не сумел дать установку к оценке рукописей, засорил Редсовет малоответственными рецензентами, не сумел привлечь к работе в Редсовета критические силы РАППа»[165]. Вездесущее присутствие РАППа с его «твердой политической позицией» постоянно всплывает в различных материалах Всеросскомдрама.

Также влияние РАППа на Всеросскомдрам в первые годы существования (1930–1931 гг.), можно проследить благодаря ряду

[163] Там же.
[164] Там же. Л. 14.
[165] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 3.

документов из архива № 52. К примеру, в резолюции секретариата по докладу литературно-эстрадной секции (8 января 1931 г.) отмечается, что для усиления деятельности секции, следует, во-первых, «очиститься от социально-чуждых элементов», во-вторых, «привлечь новые кадры пролетарских поэтов и ударников в литературу, связавшись для этого с РАПП и ВОКП»[166].

§ 2. Деятельность Всеросскомдрама

На Первой Всероссийской Конференции Всеросскомдрама была раскрыта идеологическая составляющая задач организации. Представлены эти позиции были в резолюции по докладу Я.О. Боярского «О путях советской драматургии реконструктивного периода и очередных задачах Всеросскомдрама» (председатель ЦК РАБИС до 1936 г., с 1936–1937 гг. - первый заместитель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР, директор МХАТа с 1937–1939 гг., театральный критик, автор статей по истории Московского театра революции[167])

Несмотря на рост советской тематики и на укрепление пролетарского сектора советская драматургия не решала тех задач, которые перед ней ставила эпоха реконструкции. Я.О. Боярский критиковал современную драматургию за поверхностный подход, неумение передать героику будней социалистического строительства и политически неправильную трактовку отдельных проблем социалистического строительства. Упрекал современных драматургов в вульгаризации и художественном приспособленчестве[168].

Отмечая особую роль театра в борьбе за социалистическое строительство в преддверии третьего года пятилетки, он охарактеризовал

[166] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 2.

[167] См: Московский Театр Революции: 1922-1932 : сборник статей / под. ред. Я.О. Боярского, И.С. Зубцова, А.Д. Попова, Я.З. Черняка и А.И. Щагина. М.: Издательство Мособлисполкома, 1933. 223 с.

[168] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 3.

театральный сезон (1931–1932 гг.) как удавшийся с точки зрения актуализации тематики, в общем «правильном» идеологическом укреплении репертуара, в появлении на крупных советских сценах произведений драматургов народов СССР, в усилении пролетарского сектора советской драматургии.

Особое место в этом движении, по словам Я.О. Боярского, занимали попутчики, которые дали произведения, свидетельствующие об их приближении к идеологии рабочего класса. Он отметил следующие произведения: «Хлеб» В.М. Киршона, «Первая конная» В.В. Вишневского, «Светите Звезды» И.К .Микитенко, «Страх» А.Н. Афиногенова, «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Линия Огня» Н.Н. Никитина[169]. Все вышеперечисленные авторы, кроме НН. Никитина – РАППовцы.

В 1931 г. на совещании Секретариата Всеросскомдрама[170] (точная дата не указана) был сформулирован ряд тем, которые стали частью идеологических задач, поставленных в центре производственной работы драматургов и театра. Такими темами являлись.

«1. Труд дело чести, дело славы, дело доблести и геройства[171] в стране строящегося социализма и новый облик, психика и взаимоотношения людей на основе социалистического труда в его различных формах.

2. Переделка мелкобуржуазного, собственнического индивидуалистического сознания в результате процессов социалистической реконструкции сельского хозяйства, на основе сплошной коллективизации.

3. Интернациональное воспитание трудящихся масс на основе показа органической связи успехов нашего социалистического строительства с международным революционным рабочим движением, показа борьбы международного пролетариата и угнетенных колоний с эксплуататорами и империалистами.

[169] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 14.

[170] Там же. Л. 13-17.

[171] Здесь приводится цитата И. Сталина. Полный текст речи И. Сталина см. здесь: Сталин И.В. Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б). 27 июня 1930 / Сочинения в 16 тт. Т. 12.

4. Культурный и хозяйственный политический рост народов СССР на основе Ленинской национальной политики.

5. Опасность интервенции и оборона страны, на основе индустриализации, коллективизации и укрепления мощи Красной армии.

6. Техника и производственная пропаганда.

7. Историко-революционная тематика, имеющая большое культурное и политико-воспитательное значение.

На театральном совещании РАППа (25-30 января 1931 г.), также на передний план выдвигалась проблема тематики. А. Афиногенов говорил об установке РАППовской организации на «борьбу за тематику» реконструктивного периода, о том, что проблема пролетарской тематики остается «проблемой нашего времени и не даром все театры ругают нас за то, что необычайно сужен круг тем»[172].

По ряду проблем (ключевые темы и преобладающие жанры на советской сцене, проблема диалектического метода в драматургии, борьба за качество драматургической продукции, «положительный» и «отрицательный» герой пьесы, типизация образов, объективное отражение действительности и др.) доклады РАППовского театрального совещания совпадают с совещаниями Всеросскомдрама за 1931 г., да и сам состав участников практически повторяется. На заседаниях, пленумах, диспутах обоих организаций мы постоянно встречаем имена А. Афиногенова, В. Киршона, Л. Авербаха, М. Левидова, Б. Вакса, Н. Соколовского.

Кроме вышеуказанных тем было сформулировано отношение к классическому репертуару. Для функционеров Всеросскомдрама в силе оставалось решение Коллегии Наркомпросса, выраженное в резолюции по докладу ГРК от 12 октября 1930 г., где была изложена основная позиция по классической пьесе. «Стремление театров преимущественно *к классическому*

[172] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 132. Л. 11.

репертуару уводит его с путей развития пролетарской драматургии (курсив мой - *К.П.*) и начинает играть реакционную роль»[173].

В связи с этим постановлением классический репертуар необходимо было использовать, отбирая в нем наиболее близкие и приемлемые для эпохи реконструкции произведения. Необходимо было при этом учитывать своеобразие эпохи, требования рабочего зрителя. Основным же в настроении масс отмечался «огромный интерес к проблемам революции, к разрешению задач текущей политики и конкретной борьбы»[174].

Следующим пунктом в прояснении четких идеологических установок по отношению к современным драматургам становится проблема повышения художественного качества продукции и вопрос о жанрах. Критикуя формальное однообразие советских драматургических произведений, написанных и поставленных в 1931 г., было отмечено отсутствие комедийного и сатирического жанра, которое бесспорно ослабляло, по мнению Секретариата, агитационно-пропагандистское значение театра. Был отмечен также затяжной кризис в области музыкальной тематики, с чрезвычайной остротой стояли проблемы музыкального театра (опера, оперетта).

Совещание Секретариата обращало внимание общественных творческих организаций на необходимость всемерной помощи дальнейшему продвижению на сцену молодых драматургов, особенно из среды рабселькоров.

Ключевым направлением в работе Всеросскомдрама, который был задан РАППом, являлось выдвижение творческого молодняка из пролетарской среды, а также внедрения методов соревнования и ударничества. Не подготовленные с политической и художественной стороны авторские кадры не могли превратить свои произведения в действенный фактор социалистического строительства. Поэтому

[173] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 15.
[174] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 16.

генеральным лозунгом Всеросскомдрама становится борьба за рост и гегемонию пролетарского сектора. Правление Всеросскомдрама проводит призыв рабочих ударников в драматургию. Вместе с мероприятиями по усилению общественной активности авторской массы и ее политической подготовки становится важной позиция попутнической прослойки. Ведущим методом для творческой работы авторов объявляется метод соревнования и ударничества, который должен стать частью системной работы всех авторских организаций (1931–1933 гг.).

Подготовка же произведений должна проходить не в тиши кабинета, а в индустриальном предприятии, колхозе и Красной армии, потому что взаимодействие с общественным окружением оказывает решающее влияние на миросозерцание автора. «Необходимо всячески развивать этот метод работы, обратив внимание на то, что этот метод создает автору общественное окружение, осуществляющее не только идеологический контроль над его продукцией, но и дающий ему общественную опору во всей его творческой деятельности. Общественное окружение авторского труда приобретает исключительное значение»[175].

Важнейшей задачей для Всеросскомдрама на протяжении всего существования являлась ежегодная подготовка репертуара на театральные сезоны (1931–1932, 1932–1933 и 1933–1934 гг.). Также эти вопросы должны были решаться на уровне всех культполитсоветов, в подшефных и шефствующих заводах, во всех творческих организациях. Однако именно в задачах Всеросскомдрама было налаживание контактов с театрами и влияния на их репертуар. Основной задачей являлось увеличение постановок пьес современных авторов (членов организации) пишущих на актуальные темы реконструктивного периода. В этом процессе должны были участвовать в первую очередь широкие слои драматургов и в особенности пролетарских драматургов и близкие ним попутнические круги[176].

[175] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 5-6.
[176] Там же. Л. 13-17.

Особенно пристальное внимание было обращено в Всеросскомдраме к авторам малых форм. Это заметно хотя бы по количественному показателю. Количество материалов, относящихся к секции малых форм, чуть меньше, чем документов драматургической секции. Ряд документов особенно ярко высвечивает набор идеологических требований по отношению к авторам малых форм. В частности, в резолюции по докладу Я.О. Боярского на Первой Всероссийской Конференции Всеросскомдрама отмечается, что особенно неблагополучно обстоит дело с художественной агитацией.

«Деревенская и городская клубная самодеятельность, художественно-агитационная работа вокруг хлебозаготовительной, посевной и других кампаний, опыт работы по реализации Обращения ЦК ВКП(б) от 3-го сентября 1930 г. – все это обнаружило, что на фронте малых форм искусства имеется прорыв»[177].

Проблема малых форм приобрела решающее значение. Привычное отношение к малым формам, как к искусству «второго сорта», рассчитанного только на «злобу дня» и не могущего претендовать на художественную значительность, стало резко меняться. Вследствие политического заказа на пьесы малых форм (которые должны обслуживать многочисленные самодеятельные площадки), возникает потребность в поддержке авторов. Возможно, именно по политической причине, критики Методцентра лояльны к авторам малых форм?

Задача – подняв малые формы на необходимую художественную высоту сделать их средством могущественного агитационного воздействия на массы. Поэтому правильно выстроенная агитационная составляющая имеет большее значения для критиков, анализирующих пьесы малых форм, чем их художественная сторона.

Клубная секция, создававшая литературно малоценные вещи, отвечала на запрос многочисленных драмкружков (рабочих, крестьянских и сельских клубов). Так как кино тогда еще не имело большого распространения, не

[177] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 3.

существовало телевидения, а контролировать умы людей было необходимо. Отчасти в этом также заключается причина пристального внимания власти в 1930-е гг. именно к драматургии, как действенному инструменту идеологического «просвещения».

Естественно, что для решения подобной задачи, потребовалось переключить на эту работу квалифицированные силы, проводя целую систему мер в области подготовки и переподготовки кадров и создавая ряд организационных и материальных условий, стимулирующих усиление интересов к этой работе[178].

Однако предписания подобного рода не привели к существенным результатам в творческом росте авторов малых форм, об этом можно судить, опираясь на фонд № 52, в котором сконцентрировано большое количество творческих материалов авторов малых форм.

С другой стороны, необходимо было на всем фронте, кино-эстрады и музыки оказать решительный отпор проявлениям мещанских вкусов и перенесению в рабочую аудиторию пережитков художественного обслуживания буржуазии. Нужно было превратить эстраду в боевое орудие социалистического строительства[179].

Группу клубных авторов возглавлял известный крестьянский драматург И.И. Лебедев В фонде № 52 сохранилась материалы товарищеской встречи И.И. Лебедева с молодыми драматургами[180]. Надо сказать, что Ивана Лебедева активно издавало на протяжении 1920 - нач. 1930-х гг. издательство МОДПиКа (см. гл. 1).

В секцию клубных авторов входили писатели: А. Наврозов, И.И. Персонов (из творческих материалов автора сохранились его отзыв о брошюрах Алексея и Елены Белозеровых «Опыт Кривцовского драмкружка»[181] и отзыв о пьесе «Весна» Н.А. Задонского [182]), А.Д. Иркутов

[178] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 3.
[179] Там же. Л. 4.
[180] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед.хр. 248. Л. 1-16.
[181] Там же. Оп. 5. Ед. хр. 361 Л. 1-2.

(Каррик) (поэт, скетчист; в фонде № 52 отложились следующие творческие работы: «Растратчики» (пьеса в стихах)[183], «Великий путь» (частушечный номер для двоих)[184], фельетон «Асфальт»[185] и др.), Н.А. Петрашкевич (скетчист, в фонде № 52 находятся следующие скетчи: «Нам некогда»[186], «Циркуляр № 2»[187], «Ударница»[188]), С. Ветлугин (либреттист, автор либретто пьесы «Астория»[189]), М. Тригер, И.Г. Дальский (драматург, автор пьесы «Человек, который смеялся», в соавторстве с А.В. Атэ [190]) и др.

«Усиленная работ над малыми формами отнюдь не должна сопровождаться ослаблением внимания к искусству крупных драматургических форм. Не приписывая этому искусству исключительного права на большую проблему, необходимо признать, что современность требует от всех форм большого и актуального общественного содержания. Новое содержание неизбежно ведет к ломке старых форм и к новым драматургическим опытам. Разработка больших проблем, открывающих перспективу социалистического строительства должна производиться на конкретной почве сегодняшнего дня, не отрываясь от непосредственных задач этого строительства»[191].

Всеросскомдрам пытался развивать самые разные формы работы с авторами и надо сказать преуспел в этой области. Регулярно проводившиеся консультации, лекции, обсуждения пьес и театральных постановок часто фиксировались. В фонде № 52 большую часть материалов составляют стенограммы докладов и выступлений, с полным списком которых можно ознакомиться в описи № 1, сделанной автором данной работы.

---

[182] Там же. Ед. хр. 208 Л. 61.
[183] Там же. Ед. хр .231. Л. 1-14.
[184] Там же. Ед. хр. 232. Л. 1-3.
[185] Там же. Ед. хр. 234. Л. 1-2.
[186] Там же. Ед. хр. 364. Л. 1-11.
[187]Там же. Ед. хр. 365. Л. 1-7.
[188] Там же. Ед. хр. 366. Л. 1-12.
[189] Там же. Ед. хр. 86. Л. 1-9.
[190] Там же. Ед. хр. 42. Л. 1-8.
[191] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 5. Ед. хр. 3. Л. 4.

Всеросскомдрам не оставался в стороне от идеологической борьбы, смены веяний от давления РАППа до прямого партийного управления делами драматургии и театра.

Одобряя решительные действия советского правительства по отношению к вредителям и контрреволюционерам, Всеросскомдрам со своей стороны предлагал использовать свое творчество как орудие в борьбе с кондратьевщиной, сухановщиной, промоновщиной и другими проявлениями буржуазно-реставрационной идеологии.

«Авторские ряды должны перестроиться для своего идеологического перевооружения. Решающую роль в этом деле играет борьба за выработку пролетарского мировоззрения и овладения методом диалектического материализма, методом марксизма-ленинизма. Оказывая отпор идеалистическим, формалистским и механистическим тенденциям, авторы должны вплотную подойти к вопросам творческого метода, подняв вопросы на необходимую принципиальную высоту. Наряду с этим должны быть усилены мероприятия по ликвидации элементарной политической неграмотности и поднятию культурно-политического уровня авторской массы, путем марксистской учебы как основной задачей организации»[192].

§ 2.1. Творческая работа Всеросскомдрама за 1932–1933 гг.

Работа Всеросскомдрама с творческими кадрами развивалась по руслам драматургии, малых форм и кинодраматургии. Каждое из этих направлений имело свои характерные особенности, вытекающие из специфики творческой работы и из того положения, которое занимали эти жанры на общем фронте советского искусства.

В центре работы Всеросскомдрама за 1932–1933 гг. За 1929, 1930 и 1934 гг. отдельными документами, подытоживающими деятельность

[192] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 4-5.

Всеросскомдрама, фонд № 52 не располагает. Все основные мероприятия и формы работы строились применительно к кадрам драматургов.

Состав секции драматургов был пестрый. В секцию входили и высококвалифицированные драматурги, и драматурги средней квалификации, работающие на профессиональный театр и на клубную сцену, и молодые драматурги, недавно взявшиеся за перо и имеющие одну-две пьесы в своем портфеле. Соответственно с таким составом работа Всеросскомдрама с творческими кадрами имела комбинированный характер. В одних случаях она строилась на более квалифицированных кадрах, нося характер свободных дискуссий по наиболее серьезным вопросам драматургической и театральной практики. В других случаях, она принимала производственно-учебный характер, выливаясь в форму семинариев, лекций[193].

Разносторонний характер носила и помощь творческой работе авторов, которая осуществлялась через широко поставленную консультацию драматургов для написания пьес на определенную тематику.

Вся эта работа Всеросскомдрама осуществлялась через Научно-Методический Центр (Методцентр), созданный внутри Всеросскомдрама.

В работе Методцентра центральное место занимала творческая консультация. Она проводилась постоянными редакторами-консультантами (теоретиками и режиссерами – в отдельных случаях в консультации принимали участие крупные драматурги: А.Н. Афиногенов, В. Вишневский, А. Глебов и др.). Консультация шла как по законченным уже пьесам, так и на всех этапах работы автора над пьесой, начиная от плана, кончая первым вариантом пьесы. Часто та или иная пьеса имела несколько консультаций.

Помимо индивидуальной консультации автору устраивались и групповые консультации по отдельным разделам (по тематическому признаку или по формально-художественному), с обсуждением группы пьес,

[193] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 690. Л. 13-19.

с подытоживанием опыта ряда драматургов. За период 1932–1933 гг. было проведено около 900 консультаций.

Большое место в работе Всеросскомдрама занимали творческие дискуссии по различным вопросам текущей театральной практики. Дискуссии эти, в целях создания делового их характера, обычно проходили внутри организации, с привлечением основного авторского актива и работников театров.

Почти все постановки театров, представляющие принципиальный интерес, были поставлены на обсуждение. Большинство из этих дискуссий собрало помимо авторов и ведущих работников тех театров, постановки которых являлись предметом обсуждения.

За период 1932–1933 гг. дискуссии прошли по следующим спектаклям:

«Страх» А.Н. Афиногенова в1-м МХАТе;

«Улица радости» Н.А Зархи в театре Революции (сценарист, член Всеросскомдрама по секции кино);

«Разбег» в театре Красной Пресни (инсценировка кинодраматурга Г.И. Павлюченко по повести В.П. Ставского «Разбег») [194] (Г.И. Павлюченко - сценарист, драматург, член секции кино Всеросскомдрам);

«Неизвестные солдаты» Л.С. Первомайского в Камерном театре (украинский писатель, драматург, переводчик);

«Гамлет» в театре им. Вахтангов (реж. Н.П. Акимов);

«Неблагодарная роль» А.М. Файко во 2-м МХАТе;

«Армия мира» Ю.В. Никулина в театре Завадского (драматург и сценарист, член Всеросскомдрам по секции драматургии и кино);

«Матросы из Катарро»[195] Ф. Вольфа в театре МОСПС (немецкий писатель, драматург);

[194] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 4. Ед. хр. 800. Л. 1-2.

[195] Подробнее о спектакле см.: Марков П.А. О театре : в 4 т. Т. 4. Дневник театрального критика : 1930-1976. М.: Искусство, 1977. С. 75-78.

«Мертвые души» в 1-м МХАТе (инсценировка М.А. Булгакова одноименной поэмы Н.В. Гоголя). С докладом во Всеросскомдраме выступил Андрей Белый;

«Вступление» Ю.П. Германа в театре Мейерхольда (драматург и киносценарист);

«На западе бой» В. Вишневского в театре Революции;

«Аэроплан над городом» М.Ю. Левидова в Московском театре им. Ленсовета (драматург, член Всеросскомдрама по секции драматургии и по секции кино);

«Интервенция» Л.И. Славина в театре им. Вахтангова;

«Егор Булычев»М. Горького в театре им. Вахтангова;

«Рабан» В. Вандурского в театре им. МОСПС(польский поэт и драматурга).

Некоторые из этих дискуссий, как, например, о «Разбеге», «Гамлете», и «Мертвых душах»(с докладом выступал Андрей Белый) проходили на 2-3 собраниях.

Наряду с обсуждением отдельных постановок проходили и встречи с театрами по отдельным произведенным моментам. Так, в Вахтанговском театре было устроено совместное обсуждение новой пьесы М. Горького «Достигаев и другие».

С работниками 1-го МХАТа обсуждался план постановки «Мертвых душ» и работы театра над этой постановкой, еще до выпуска спектакля.

Во 2-м МХАТе бригада драматургов и критиков знакомилась с репетиционной работой над «Судом».

В Камерном театре также предварительное ознакомление с планом постановки и с репетиционной работой состоялось по постановке «Машиналь».

Все эти обсуждения производственной работы театров имели целью ознакомление авторов с практикой театрального искусства и помощь театру в самом процессе его работы над пьесой.

Ставились на обсуждение авторского актива совместно с работниками театра специальные доклады об отдельных театрах с анализом их работы. Например, о бывшем театре Корша, о театре Завадского, о театре Красной Пресни.

Творчество отдельных драматургов обычно служило основным материалом для дискуссий по театральным постановками. Наряду с этим в практике Всеросскомдрама были специальные доклады о творчестве отдельных драматургов (Вишневский, Ваграмов и др.).

В стенах Всеросскомдрама был организован семинарий для квалифицированных драматургов по основным вопросам драматургического мастерства. Семинарий состояли из четырех циклов по четыре лекции каждый, на темы: «Построение образа», «Язык в драме», «Структура драмы», «Декоративное оформление». К сожалению, фонд не располагает материалами семинаров, имен педагогов также найти не удалось. Возможно, что подобные материалы могут располагаться в личных фондах членов Всеросскомдрама (по примеру большого объема документов Драмсоюза в фонде П.Е. Щеголева). О публикациях семинарских занятий также информация пока не найдена.

Всеросскомдрамом активно проводилась работа с кинодраматургами. Осуществлялась работа с киносценаристами приблизительно по тем же направлениям, что и работа с драматургами. Одно из решающих мест в ней занимала консультация сценаристам и проведение творческих вечеров с читкой и обсуждением сценариев.

Наряду с этим систематически осуществлялись доклады по наиболее острым вопросам кинодраматургии. Основными докладами были:

«Проблема формы в звуковой фильме» Белла Балаша;

«Драматургия авангарда» Туркина;

«Теория и практика немого и звукового сценария» (обсуждение книги Соколова);

«Фабулистическое построение драму и драматического киносценария» Волькенштейна.

Особенно серьезным мероприятием было создание в 1932 г. совместно с Союзкино сценарных курсов для писателей и драматургов. Курсы эти выпустили 40 человек. Такие же курсы были организованы совместно с Наркомтяжпромом и Техфильмом для специалистов техники[196].

Наиболее крупным участком работы Всеросскомдама являлась работа с авторами эстрады, поскольку здесь Общество имело дело с массовой продукцией и с целым рядом авторов, оставшихся от старой буржуазной эстрады и с трудом преодолевающих свои прежние навыки и методы работы.

Консультационная работа с авторами эстрады приобретала поэтому острый и специфический характер Всеросскомдрамом она осуществлялась совместно с Главреперткомом, который выделил своего постоянного представителя в секцию, он работал непосредственно во Всеросскомдраме.

Основная масса продукции членов секции проходило через консультацию и здесь же получало решение контрольных органов. Это мероприятие, проводилось в течение 1931–1932 гг., имело значение одного из средств оздоровления эстрадного репертуара.

Творческая работа с авторским активом проходила по целому ряду других направлений. Одним из них являлись творческие вечера отдельных авторов эстрады, посвященные их творчеству, на которых актерами исполнялись их произведения, и где давалась оценка им в специальных докладах и в последующих затем дискуссиях. Таких творческих вечеров с 1932 по 1933 гг. состоялось 13.

Секция эстрады являлась также организатором массовой работы авторов. Всеросскомдрамом был проведен 40-дневный поход на предприятия, с участием 47 авторов, в течение которого авторы создавали репертуар на местном материале. Он исполнялся здесь же в цехах и клубах. Этот подход был проведен на предприятиях Красной Пресни под лозунгом

[196] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 690. Л. 16.

«Ликвидация прорыва на производстве». Большинство участников этого похода были премированы Краснопресненским Райкомом ВКП(б).

В этом же плане Секцией эстрады были проведены Сталинская культурная эстафета на предприятиях Красной Пресни и кампания по подписке на заем 4-го завершенного года пятилетки.

В течение двух лет секция эстрады обслуживала своими работниками-авторами пост на Магнитострое. Авторы систематически командировались на этот пост, где они обслуживали своими произведениями агитбригадные и профессионально-театральные выступления[197].

Особенности производственно-творческой работы Всеросскомдрама раскрывают существенные отличия последней от организаций-предшественниц, а так же, от Автономной секции драматургов, в которую Всеросскомдрам будет расформирован. Ключевой задачей становится включение авторской массы на службу социалистическому строительству, повышение идеологического и художественного уровня старых кадров, воспитание новых кадров рабочих авторов. Всеросскомдрам вводит принцип коллективной ответственности за авторскую продукцию, создание новых методов работы (бригады), переключение на тематику реконструктивного периода.

Всеросскомдрам было литературной организацией, решающей задачи реконструктивного периода. Этим задачам была подчинена как внутренняя работа, так и вся структура Всеросскомдрама. «Из организации, объединяющих авторов на началах собирания гонорара, Всеросскомдрам становится производственно-творческой организацией, планирующей авторскую продукцию, направляющей творчество своих членов на создание репертуара, высокого по своим художественно-идеологическим качествам»[198].

[197] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 690. Л. 13-19.
[198]ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 1.

В описи дел секции кино Всеросскомдрама указан список организаций, состоявших в переписке с секцией. Переписка велась с Ленинградским Отделением Общества (ЛОО), Обществом драматургов Украины, (Всеукомдрам), Обществом драматургов в Белоруссии (Белдрамтоварищество), Обществом драматургов Средней Азии (Средазкоомдрам), Новосибирской ячейкой Всеросскомдрама, Закавказским обществом драматургов (Закдрамкомо)[199].

Всеросскомдрам был инициатором целого ряда общих собраний и конференций драматургов и киносценаристов. Одним из таких собраний стало первое Всесоюзное сценарное совещание, проходившее в апреле 1931 г. Его значение было немаловажным на фоне борьбы разных литературных группировок, которые использовали совещание как трибуну для борьбы. В частности ярко прозвучало выступление В. Шкловского, который пытался оппонировать представителям РАППа, выступавших с критикой формализма[200]. Совещание сценаристов впервые артикулировало проблему творческого метода, который горячо обсуждался в частности на театральном совещании РАППа. Это совещание подробно документировано. Стенограммы докладов хранятся в фонде № 52 Всеросскомдрам. Газета «Советское искусство» в нескольких номерах приводила отдельные части выступлений Афиногенова, Маркова, Алексеева, Динамова, Мейерхольда и других[201].

Деятельность Всеросскомдрама регулярно освещалась в периодических изданиях, таких как журнал «Театр и драматургия», газетах «Рабочий и искусство», «Советское искусство», «Литературная газета» и др.

К примеру, в первом номере журнала «Театр и драматургия» (печатный орган Всеросскомдрама) целая полоса была отдана под информацию о событиях Всеросскомдрама и ТРУДа.

[199] ОР ИМЛИ.Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 507. Л. 43.

[200] См.: Россовский М. На переломе (Итоги Всесоюзного сценарного совещания) // Советское искусство. 1931. № 17. С. 1.

[201] См. например: Театральное совещание РАПП // Советское искусство. 1931. № 8. С. 3.

Для решения задач интеграции членов Всеросскомдрама в театральный процесс были проведены ряд мероприятий, о которых известно из периодических изданий. Вот некоторые из них: встреча членов Всеросскомдрама с театром им. Вахтангова, была прочитана пьеса Горького «Достигаев и другие»; бригада Всеросскомдрама участвовала в обсуждении макета оформления пьесы «Достигаев и другие»; участие критиков и драматургов Всеросскомдрама в репетиции пьесы «Суд», для ознакомления с производством. Проходили регулярные обсуждения спектаклей : «На западе бой» в театре Революции; «Интервенция» в театре им. Вахтангова, «Аэроплан над городом» в Московском театре им. Ленсовета.

Самыми яркими мероприятиями Всеросскомдрама в 1932 г., как отмечает «Театр и драматургия», стало обсуждение постановки «Мертвых душ» в МХТе им. Горького и диспут вокруг доклада Андрея Белого (об этом подробнее см. - в гл. 2 § 3), а также доклад А. Глебова – «Проблемы русской стихотворной драмы» (стенограмма доклада отложилась в фонде № 52, о докладе в параграфе, посвященном дискуссиям во Всеросскомдраме) и общественный просмотр пьесы «Чай» Раввича в Рабочем передвижном театре[202].

§ 2.2. Методцентр Всеросскомдрама

Важной частью работы Всеросскомдрама являлась деятельность Методцентра, осуществлявшего рецензирование текстов членов общества. Перестройка в работе критиков Всеросскомдрам – одна из задач поставленных перед новым Правлением на первой Всероссийской конференции объединенного Общества.

Состояние критики внушало серьезную тревогу вследствие недостаточной политической чуткости, слабого марксистского образования и

[202] Среди драматургов // Театр и драматургия. 1933. № 1. С. 72.

из-за неподготовленности кадров в вопросах драматургии. Выдвигался тезис об общественной коллективной критике драматических произведений[203].

Коллективная критическая оценка должна была выражать отношение пролетарской общественности к данному произведению, помогать правильно усвоить произведения массами, а авторам в их работе. «В этом направлении должна быть разработана целая система мероприятий, подчиняющих субъективное умозрение специалиста-критика коллективной и общественной оценки произведений. В связи с этим необходимо усилить работу с критиками-рабкорами»[204].

Подобные мероприятия должны правильно сочетаться с организационной самокритикой произведений в авторской среде. Исходя из вышеперечисленного, Всеросскомдрам должен был превратиться в общественно-политическую организацию, берущую на себя действительную ответственность за творческую продукцию своих членов. Стоит отметить, что Всеросскомдрам этой цели добился.

Заслушав доклад Я.О. Боярского о путях советской драматургии реконструктивного периода, Первая Всероссийская конференция сделала следующий вывод: «Такая постановка вопроса (о роли Всеросскомдрама как общественно-политической организации. – *К.П.*) неминуемо связана с усилением планирующей роли Всеросскомдрама – в его борьбе с разъединением, замкнутостью работников отдельных отраслей искусств, (как, например, либреттисты и композиторы), в работе бригадами коллективами, в создании мастерских, лабораторий, курсов и т.п. в органическом сближении авторов с художественным производством, в связи с литературными организациями в подготовке дефицитных профессий в области радио, звукового кино»[205].

[203] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 6.
[204] Там же. Л. 6.
[205] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 6-7.

Осуществление вышеперечисленных задач требовало перестройки авторских организаций, более строгой чистки рядов от так называемых «чуждых элементов» и изменения методов работы[206].

XVI съезд ВКП(б), прошедший в июне-июле 1930 г., вошел в историю как съезд развернутого наступления социализма по всему фронту. Всерosскомдрам реализовывал на своем участке задачи, поставленные эпохой первой пятилетки. Возвращаясь к задачам критиков и их роли во Всерosскомдраме, следует обратиться к резолюции по докладу Методцентра, принятой секретариатом Всерosскомдрама на заседании от 11 апреля 1932 г.

Реализуя установки, которые были определены Секретариатом и III Пленумом Совета, Методцентр шел по пути развертывания плана развития, заданного первым Всероссийским съездом драматургов Всерosскомдрама в октябре 1930 г.

Перед Методцентром на данном этапе стояла задача углубления своей работы и нахождения новых методов творческой помощи авторской массе и стимулирование ее дальнейшего роста. Особенно это становится актуальным ввиду наступления 15 годовщины Октября, имевшей важное политическое значение для авторской организации. Перед Методцентром был поставлен ряд задач. Основной задачей Методцентра являлось проведение планомерной, широко поставленной и углубленной консультации авторов. Эта консультация должна была охватывать не только начинающих, молодых драматургов, но и захватывать наиболее квалифицированные силы, помогая им в процессе перестройки находить верные линии для своего творчества.

Помимо индивидуальных бесед и встреч с авторами в практику работы Методцентра была введена система групповой консультации с собеседованием на общие творческие проблемы, на основе разбора конкретных произведений. Также проводились дискуссии по отдельным постановкам сезона, они имели значение не только непосредственно для работы самих авторов, но и как одно из средств влияния авторской

[206] Там же.

общественности на театр, ускорения его перестройки. Проведение таких дискуссий при участии широкого авторского актива и актива работников театра являлась одной из задач, которые ставились Правлением Общества перед Методцентром.

Осуществление плана по созданию научно-теоретических работ в помощь автору также было намечено как приоритетное для Методцентра. С этой целью, помимо включения работ в планы издательств, перед Методцентром стояла задача добиться создания контрактационного фонда на крупные теоретические работы, для чего Всеросскомдраму нужно было изыскать специальные суммы, обратившись в Наркомпрос с просьбой о дотации на такие работы. К сожалению, в материалах Методцентра из фонда № 52 не удалось найти список конкретных теоретических работ, рекомендуемых для публикации и распространения среди драматургов.

Деятельность Методцентра освещалась в периодических изданиях. Так за 1932 г. Методцентр провел восемьсот индивидуальных консультаций, о чем сообщает журнал «Театр и драматургия».

«Консультации проводили С.И. Амаглобели, Пикель, Алперс, Оружейников и др. Помимо этого, по отдельным заявкам драматургов, на консультации приглашались специальные лица, как например, тт. Волькенштейн, Ромашов, Файко и другие»[207].

В 1932 г. впервые был проведен опыт групповой консультации. Их состоялось только две – о производственной пьесе (на материале «Поэмы о топоре», «Стройфронта» и пьес молодых драматургов – Колкова. М.В. Шимкевича, Назарова, Ковалевского и др.) и о пьесах на оборонную тематику.

Кроме консультаций для начинающих писателей проходили консультации также и для квалифицированных профессиональных драматургов. В планах на 1933 г., к этой работе планировалось привлекать не

[207] Среди драматургов // Театр и драматургия. 1933. № 1. С. 72.

только драматургов, но и режиссеров и критиков[208]. Таким образом, Методцентр пытался как можно плотнее интегрировать драматургов в театральную среду.

Для Методцентра было необходимо расширить непосредственное влияние на репертуар театров и портфели издательств путем установления постоянной связи с литературными частями театров и с редакционным аппаратом издательств. Методцентру нужно было решать задачу по продвижению продукции драматургов-членов Общества в театры и издательства. В этой работе должны принимать активное участие критики, сотрудники Методцентра, которые должны были определять политику выдвижения тех или иных произведений. Здесь задачи Методцентра пересекались с задачами отдела Распространения.

Несколько слов стоит сказать о ситуации с цензурой в театре и драматургии.

Как известно, на фоне усиления карательных мер в области культуры, было создано Главное управление по делам печати, сосредоточившее в своих руках всю цензуру, а 9 февраля 1923 г. постановлением Совнаркома был учрежден Комитет по контролю над репертуаром театров (Главрепертком).

6 октября 1924 г. Совнарком РСФСР принимает не подлежащие опубликованию постановление, регламентирующее состав и деятельность Главреперткома, причем кроме постоянного состава Комитета «для обсуждения общих вопросов» при нем утверждался Совет из назначаемых ведомствами представителей «Наркомпроса, ГПУ РВ СССР по ПУР, Госкино и ВЦСПС по Цекрабису». Пункт 6 постановления определяет главного руководителя: «Надзор за деятельностью зрелищных предприятий всех типов с целью недопущения к постановке произведений неразрешенных <…> и

[208] Там же.

наблюдения за проведением в жизнь постановлений Комитета возлагается на ГПУ»[209].

Общие цензурные требования относительно всех сфер культуры и искусства, изложенные в секретном информационном письме Главлита, подписанном в 1927 г. П.И Лебедевым-Полянским (директор Главлита с 1922 по 1931 гг.) и председателем Главреперткома В.Ю. Мордвинкиным. Требования были связаны с идеей вступления СССР в эпоху культурной революции, которая напрямую соотносилась с вопросом «…об использовании всех форм культуры в целях насыщения последних нашей идеологией и н нашим мировоззрением»[210]. Социально-политический вопрос, поставленный партией перед театром, обусловил систему литерования Главлитом пьес любого жанра. Согласно опубликованным В. Жидковым архивным документам Главлита и Главискусства, литерой «А» обозначались бесспорные по своей идеологической и художественной значимости произведения не вызывающие нареканий, а также лучшие образцы классики, т. е. «рекомендуемые пьесы». Литерой «Б» - пьесы разрешенные. Литера «В» фиксировала разряд развлекательных, идеологически безвредных пьес. Директивным органам рекомендовалось при регулировании репертуара подходить к ним сугубо осторожно, особенно в рабочих районах. Последнюю группу, обозначаемую литерой «Г», составляли агитационные пьесы для клубной самодеятельности и «деревенского репертуара». Уже не годились к постановке некоторые пьесы классиков. Главлит и Главрепертком нередко меняли литеровку или просто рассылали секретные циркуляры с изменением ранее принятых постановлений относительно того или иного имени или пьесы, регулировали трактовку и даже мизансцены в постановках, репертуар того или иного театра и т.п.[211]

[209] Жидков В. Театр и время : от Октября до перестройки. Т 1. М. Союз театральных деятелей РСФСР, 1991. С. 127.

[210] Там же. С. 129.

[211] Жидков В. Театр и время … С. 133-137.

Если пьеса принадлежала члену Всеросскомдрама, то она должна была пройти сначала рецензирование в Методцентре, а потом поступала на литеровку в Главрепертком. Таким образом, текст, чтобы быть реализован на сцене, должен был пройти целый ряд этапов рецензированиям.

Среди документов Методцентра был обнаружен документ, проливающий свет на историю нового неизвестного произведения Леонида Добычина. Судя по материалам фонда № 52, Л. Добычин передал во Всеросскомдрам пьесу «События в Каменке» [212]. 22 февраля 1932 г. – время поступления[213]. Читать пьесу Добычина было поручено редактору-консультанту Фомичеву, одному из критиков Всеросскомдрама. Решением Методцентра от 3 марта 1932 г. пьеса была передана Фомичеву для чтения, а 17 марта 1932 г. была возвращена с формулировкой «доработать»[214].

Таким образом, архивный источник проливает свет на ранее неизвестный текст Л. Добычина.

Работа Методценра с Отделом распространения имеет двоякое значение. С одной стороны цель ее – учет и проверка всей авторской продукции, сосредоточивающейся в Отделе распространения, изучение творчества каждого автора в отдельности. В этом отношении одной из основных задач Методцентра являлась подготовка и проработка материалов на основе изучения авторской продукции к предстоящей проверке авторских рядов.

С другой стороны, работа Методцентра по Отделу распространения имела целью отбор продукции для издательства Всеросскомдрама. В этом отношении Методцентр должен был очищать портфель Отдела распространения от халтурных, низких по качеству и идеологически «вредных» произведений, обеспечивая чистоту репертуара, распространяемого от имени Всероссокмдрама.

[212] Об этом произведении нет упоминаний в наиболее полном собрании сочинений писателя : Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. Спб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, ООО «Журнал “Звезда”», 2013. 544 с.

[213] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 223. Л. 4-5.

[214] Там же. Л. 6.

На этом пути Методцентр должен был установить тесную связь с ГРК (Главрепертком), сообщая в ГРК о произведениях, которые, по мнению, Методцентра не подлежат распространению, и которые в то же время имеют литеру ГРК. В этих случаях изъятие и отказ от распространения рукописных произведений должен был быть согласован с ГРК.

Помимо того, Методцентр должен был связать свою работу с соответствующими секциями, делая время от времени доклады об изъятых и непринятых к распространению произведениях. Проверка пьес по Отделу распространения должна была сочетаться с консультацией авторов их пьес.

Методцентр кроме всего перечисленного отвечал за издание бюллетеня Всероссkомдрама, сроки выхода которого всегда запаздывали[215].

Штат по Методцентру был установлен в следующем порядке: Председатель, ученый секретарь, технический секретарь, 3 редактора-консультанта по драматургии, 1 редактор-консультант по малым формам 1 редактор репертуарного бюллетеня, сообщающий работу с информацией в журналы и газеты, 1 редактор-консультант по ТРУДу (проходит по смете ТРУДа)[216].

Также следует отметить, что на Методцентр возлагалась основная часть научно-исследовательской работы Всероссkомдрама. Параллельно с ней на Методцентре лежала задача вести научно-исследовательскую работу по драматургии и театру, вытекающую из всей практической работы Методцентра (консультации, дискуссии, семинарии и т.д.). В этой части работа Методцентра тормозилась отсутствием необходимых средств. В тоже время такие организации как Комакадемия не вели на протяжении 1931–1933 гг. научно-исследовательские работы в области театра и драматургии, в значительной степени благодаря оторванности от непосредственной практики драматургии и театра.

[215] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр.13. Л. 8.
[216] Там же.

В 1932 г. Методцентр еще мыслился превращенным в своего рода научно-исследовательский институт, ведущим непосредственно практическую работу с авторской массой и в тоже время подытоживающим опыт этой работы в теоретических трудах[217]. До 1933 г. Методцентр осуществит только создание нескольких монографий об отдельных, наиболее крупных советских драматургах. А к созданию Союза советских писателей будет подготовлен сборник по наиболее острым проблемам современного театра и драмы.

Важной вехой в идеологическом контроле на Всеросскомдрамом стала институциализация взаимоотношений последней с Главискусством. Несколько слов стоит сказать об этой очень важной идеологической институции.

Как известно, Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства) являлось центральным советским государственным органом, осуществлявшим руководство всеми видами искусства (театр, музыка, кино, изобразительные искусства, цирк, эстрада, художественная самодеятельность). Оно было образовано в системе Наркомпроса РСФСР постановлением СНК РСФСР от 13 апреля 1928 г. и объединило руководство в области искусства, ранее рассредоточенное по различным управлениям Наркомпроса (Главполитпросвет, Главнаука, Управление академических театров и другим).

В состав Главискусства входили также Главрепертком, осуществлявший контроль за зрелищными предприятиями и формировавший репертуар театров. Главискусство было преобразовано в 1933 г. в Управление театрально-зрелищными предприятиями (УТЗП) Наркомпроса РСФСР, а уже в 1936 г. руководство всеми видами искусств отошло от Наркомпроса к Комитету по делам искусств при СНК СССР. На этом недолговременное существование этой организации закончилось.

[217] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 690. Л. 13.

В результате доклада Главискусства[218] (Б.Е. Этингоф) на первой Всероссийской конференции драматургов и композиторов был намечен ряд основных линий работы для осуществления единого политического руководства искусством, что выразилось в резолюции по докладу Главискусства. Констатируя тот факт, что часть организаций, осуществляющих художественную работу, выпадают из ведения Главискусства (художественное радиовещание в ведении Наркомпочтеля, кинематография – в ведение ВСНХ, пролеткульт под формальным руководством Профсоюзов), Конференция высказала пожелание, чтобы линия идеологического руководства искусством была целиком сосредоточена в Главискусстве.

Функционеры Главискусства одобрили линию практической деятельности своей подшефной организации – Главреперткома[219]. Однако они констатировали, что деятельность по управлению вопросами репертуарной политики была недостаточно связана с литературно-производственными организациями, в том числе с Всеросскомдрамом. Существовал разнобой в репертуарной политике Реперткома и Облитов. В крупных регионах создавались областные отделы – облиты, которые руководили работой цензурных органов не местах. Подчинялись непосредственно Главлиту – Главному управлению по делам литературы и издательств, который в свою очередь подчинялся Наркомпросу. Установить единую репертуарную линию не удавалось, в связи с чем, представители Главискусства призвали принять меры к уничтожению антагонизма между представителями авторского состава и органами Реперткома, а также усилить политредакторский состав на местах. Существующий разнобой между

[218] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 71.

[219] Декретом СНК от 9 февраля 1923 г. при Главлите был создан Комитет по контролю за репертуарами и зрелищами (Главрепертком). В функции Главреперткома входило:

а) разрешение к постановке драматических, музыкальных и кинематографических произведений; б) составление и опубликование списков разрешенных и запрещенных к публичному исполнению произведений.

органами Реперткома и Методцентром Всеросскомдрама, отвечающего за критику, следовало преодолеть.

Результаты единого политического руководства Главискусства должно было находить периодическое освещение в ряде изданий, где была бы представлена позиция Главискусства по вопросам репертуарной политики, вопросам драматургии, ее практики и теории.

Именно Главискусство на первой Всероссийской конференции драматургов Всеросскомдарма настаивал на необходимой увязке работы Всеросскомдрама и театров. Главискусство считал необходимым, чтобы представители авторской организации входили в политхудсоветы наравне со всеми общественными организациями.

Иллюстрацией подобной «увязки», присутствия представителей Всеросскомдрама на Худполитсовете является обсуждение пьесы А. Платонова «Высокое напряжение». Как отмечает Н.В. Корниенко, на Худполитсовете, прошедшим 5 июля 1932 г., представителем Всеросскомдрама выступила писательница А. Караваева[220].

К сожалению, разыскания в фонде Всеросскомдрама, не дали более уточняющей информации связанной с ролью А. Платонова, как члена Всеросскомдрама. Также фонд не располагает киносценариями писателя, однако не исключено, что подобные материалы могут находиться в других архивохранилищах (ГЛМ, РГАЛИ).

Проведение вышеперечисленных мероприятий теснейшего сотрудничества Сектора Искусств и Всеросскомдрама обеспечило бы правильное развитие драматургии в сторону обслуживания потребностей

[220] Корниенко Н.В. Борьба за постановку пьесы «Высокое напряжение». Документы 1932 г. // «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. Вып. 7. По материалам Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110- летию со дня рождения А.П. Платонова. 21-23 сентября 2009 года / сост. Е.А. Роженцева, Н.В. Умрюхина ; отв. ред. Н.В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН, 2011. – С. 613.

рабочего класса и соцстроительства[221]. Таким был вывод из доклада Главискусства.

§ 2.3. Контрактация драматургов

Важнейшей частью работы Всеросскомдрама являлась контрактация авторов. С 1931 г. Всеросскомдрам провел ряд контрактаций драматургов. Цель этих контрактаций с одной стороны, помочь драматургу поставить пьесу, улучшить его в материальное положение, с другой стороны, дать ему возможность вплотную ознакомиться с теми процессами, которые идут на всех участках социалистического строительства. Именно поэтому контрактация, как правило, была связана с выездами драматурга на места, в длительную командировку, для изучения материала. За весь период с 1931–1933 гг. было законтрактовано около 175 авторов, включая и повторные контрактации. Будучи характерным феноменом своего времени, контрактация становится темой в художественной литературе, например, в одноименном романе С.Д. Персова «Контрактация» (ГИХЛ, М-Л, 1931).

Контрактация имела огромное значение, особенно для деревенской пьесы, работа над которой до сих пор была поставлена в очень трудные условия (почти полное отсутствие оплаты авторов, сниженный план издательств и т.п.). Благодаря контрактации удалось создать около 10 пьес на колхозную тематику, которые пополнили бедный репертуар колхозно-совхозного театра.

Общий результат контрактаций, проведенных за это время, при отдельных срывах, является положительным. Контрактация дала такие пьесы, как «Время вперед» Катаева, «Мстислав Удалой» Прутта, «Аэроплан над городом» Левидова, «Земля к небу» Туров, «Судьба гор» Мстиславского и целый ряд других пьес, широко использованных в репертуаре профессионального театра.

[221] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 3 Л. 8-9.

Из проекта постановления по итогам первой контрактации драматургов [222](1931 г.) было выделено десять позиций по дальнейшему развитию и условиям контрактации авторов Всеросскомдрама.

Итоги первой контрактации выявили ряд особенностей, в частности, достаточно высоким был процент начинающих малоквалифицированных драматургов (30%). Выявились недостатки в планировании отправки авторов по контрактации, благодаря чему отдельные серьезные участки, как, например, Донбасс, Кузнецкстрой, Союзнефть, оказались плохо обеспеченными квалифицированными силами. Консультационная помощь драматургам, особенно начинающим драматургам, по осуществлению законченных пьес по контрактации и по детальному учету уже проделанной работы, оказалась не на высоте, что привело к низкому качеству продукции.

По результатам первой контрактации нападкам подвергся Методцентр, который, в недостаточной степени был занят консультированием авторов. Так же заново был пересмотрен новый список контрактантов и установлена доля участия начинающих драматургов в контрактации не выше 15 %. Устранение самотека в посылке драматургов на места должно было обеспечить наиболее важные участки квалифицированными силами, этот факт должен был учитывать в новой контрактации.

В целях распространения нового драматургического материала в массы было принято решение приступить к реализации контрактационного плана по линии Радиоцентра, с целью провести совещание представителей Радиоцентра совместно с Всеросскомдрамом для определения форм радиовещания новых пьес советских авторов.

После первой контрактации было решено приступить к составлению и реализации контрактационного плана по линии привлечения драматургов для написания киносценариев. В области малых форм, было принято решение проводить контрактацию только по отношению клубных пьес и прекратить

[222] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 11. Л. 1-2.

по контрактационному плану заключать договора с авторами на написание книг стихов и поэм[223].

Условия контрактации авторов и отправка их на места описаны в постановлении президиума бюро секции драматургов Всеросскомдрама от 21 декабря 1931 г.

«Из двух металлургических гигантов УКК, только с одним, с Магнитостроем, связан Всеросскомдрам. Кузнецк же находится вне нашего поля зрения. Последний пленум Всеросскомдрама выразил пожелание, чтобы в Кузнецк были посланы два квалифицированных драматурга, исправив недочет контрактации, пославшей неквалифицированных. <…>

Эта поездка драматургов будет отличаться от обычной контрактации тем, что каждый драматург обязан пробыть на месте не менее 3-х месяцев, (а желательно больше) ведя массовую культурную работу по указанию местных организаций»[224].

§ 3. Всеросскомдрам и историко-литературный контекст эпохи реконструкции

§ 3.1. Творческие организации рабочих ударников драматургии (ТРУД и «Разбег»)

К началу 1930-х гг., все еще (вплоть до 1932 г.) ведущую роль среди литературных организаций занимает РАПП. Яркое отражение позиций РАППа по отношению к развитию литературных объединений нашло в ряде лозунгов, выдвинутых на IV Пленуме РАПП (30 августа – 3сентября 1931 г.).

На пленуме правления обсуждалась программа создания пролетарского «большого искусства большевизма». Были подведены итоги первого призыва ударников в литературу; рабочий-ударник признан «ведущей фигурой

[223] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 11. Л. 1-2.
[224] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп 1. Ед. хр. 4235. Л. 1.

пролетлитературного движения». «Генеральной темой пролетарской литературы» был объявлен показ героев пятилетки, также была определена одна из основных задач РАПП, а именно, борьба за перестройку мировоззрения и творческого метода попутчиков и союзников, их переход на позиции пролетариата. Максим Горький в своем выступлении поставил перед рапповцами задачу создания истории фабрик и заводов Советского Союза[225].

Ключевым лозунгом, повлиявшим на существование других литературных организаций, стал рапповский лозунг призыва ударников в литературу. О тонкостях работы, идеологических и творческих задачах в рамках проведения кампании по призыву ударников в драматургию, подробно сообщил в своем докладе Арский, представляющий Секретариат Всероссkомдрама[226] (Заседание Секретариата Всероссkомдрама 1931 г.)

Начав свое выступление с критики драматургов, которые не смогли создать на исходе пятилетки ни одного высокохудожественного образа эпохи, Арский ставит центральной задачей правильную организацию воспитания кадров пролетарской драматургии.

Борьба за кадры, по его мнению, должна проводиться по следующим трем руслам.

1) Путем беспощадного прямого разоблачительства, срывания масок с классово-враждебных элементов, орудующих на фронте драматургии, форм в лице халтурщиков и приспособленцев, в целях освобождения из-под их влияния авторского молодняка.

2) Путем создания для попутчиков наиболее благоприятных условий для их перехода в союзники рабочего класса.

3) Путем выращивания на базе широкого массового самодеятельного движения новых кадров из рабочих ударников, путем рабочего призыва.

[225] КукушкинаТ.А. К истории секции ленинградских переводчиков (1924-1932). Доклад тов. Лесючевского об итогах IV Пленума РАПП // [Электронный ресурс]. www.pushkinskijdom.ru

[226] РГАЛИ Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399 Л. 12-14.

Проблема кадров пролетарской драматургии на данном этапе является центральной стержневой проблемой для Всеросскомдрама. Вне ее разрешения, без создания рабочих кадров в драматургии, мы не разрешим ни проблемы создания нового типа драмписателя, ни проблемы большого искусства большевизма. Такова была позиция Секретариата.

Для решения этой проблемы при Секретариате было предложено организовать Центральный Штаб Призыва. Штаб должен был мобилизовать весь творческий актив Всеросскомдрама для решения следующих задач:

а) для проведения учета рабочих ударников призывников в драматургию на предприятиях Москвы;

б) для организации драмгрупп или секций ТРУДа при литкружках МАППа и агитбригадах на предприятиях;

в) для разработки программы, методики работы этих групп;

г) для создания ударными темпами ряда учебных пособий для рабочий ударников призванных в драматургию;

д) для посылки кружководов на предприятия, пропустив кадры кружководов через краткосрочные курсы.

Таким образом, Штаб должен был в 1932 г. охватить руководством крупнейшие предприятия Москвы, проводя образцово-показательную работу в центральном кружке ТРУДа при Всеросскомдраме и на заводе АМО.

Штаб должен был разработать проект создания вуза для рабочих ударников, призванных в драматургию, и поставить перед Наркомпросом задачи создания его в 1932 г. Эта задач так и не была решена.

Еще одной из задач штаба было установление связей с РАППом, ВОПКом, ЛОКАФом. Трамом, ЦДИСКом, издательствами и другими организациями.

Штаб должен был организовать при Всеросскомдраме центральную консультацию для рабочих ударников, призванных в драматургию, поставить перед издательствами вопрос о срочном создании таких же консультаций.

Аналогичная работа по призыву планировалась в 1932 г. в Ленинграде и ряде других крупных индустриальных центров. Штаб должен был быть составлен из представителей всех секций Всеросскомдрама, с включением представителей ВЦСПС, ЦДИСКа и издательств.

Штаб по проведению этой работы был утвержден в следующем составе: П.А. Арского, Л.Я. Циновского, Б.С. Ромашова, Тарасевича, Курносова, М.А. Инсарова-Вакса.

Штабом к своей работе были привлечены секции и Методцентр, которому вменялось в обязанности оказать Штабу содействие в консультировании авторов.[227]

Призыв ударников в литературу указывает на размах культурной революции и отражает процессе, происходившие не только в РАППе, но в том числе и во Всеросскомдраме, где под давлением рапповской идеологии, возникает творческое объединение рабочих ударников драматургов (ТРУД).

Творческое объединение ударников-драматургов (ТРУД) было создано в январе 1932 г. при Всеросскомдраме в результате призыва ударников в литературу. ТРУД находился в подчинении у Всеросскомдрама. Располагался ТРУД на ул. Воровского, дом 50. (на 15 августа 1933 г.).[228]

Об активной деятельности ТРУДа, мы можем судить благодаря сохранившимся документам этого объединения из в фонда № 52.

Задачей ТРУДа являлась подготовка и воспитание драматических кадров из среды рабочих. В соответствии с этой задачей работа ТРУДа проходила по двум основным линиям - учеба и производственно-творческая работа[229].

В порядке учебы члены ТРУДа занимались разбором произведений классиков и современных мастеров драматургии, слушать лекции по драматургии. Кроме того, организовывались беседы с виднейшими

[227] РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 399. Л. 12-14.
[228] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 120. Л. 40.
[229] Там же. Ед. хр. 119. Л. 40.

драматургами и режиссерами о творческом методе советской драматургии и театра.

Творческая работа в ТРУДе проходила в первую очередь по линии помощи начинающим драматургам. С целью исправления ошибок и недостатков, которые имелись в произведениях членов ТРУДа, к работе привлекался ряд квалифицированных драматургов и критиков из Методцентра Всеросскомдрама, которые консультировали их произведения, выступали с докладами на творческих вечерах, проводили индивидуальные консультации с молодыми драматургами.

На 5июня 1932 г. всего членов в ТРУДе числилось 42 человека: из них рабочих - 71 %, учащихся рабфаков и вузов - 20 %, служащих - 9%, партийно-комсомольский состав - 60%[230].

Кроме членов объединения, проживающих в Москве, ТРУД имел на периферии 70 призывников ударников, которым оказывалась практическая помощь в учебе и проверке их продукции. По данным архивных документов, с 1 января 1932 г. даны консультации по 66 пьесам [231].

Несмотря на короткий срок существования ТРУДа, результаты работы объединения можно выявить благодаря архивным документам фонда № 52. «Мы имеем из общего числа пьес, прочитанных призывниками на своих творческих вечерах - 7 пьес, получивших одобрение. Две пьесы в данное время находятся в портфелях Московских театров. Это пьеса тов. Строганова, рабочего-слесаря, партийца и пьеса тов. Рыбакова – рабочего-сапожника. Кроме того, 5 Трудовцев законтрактовано драмсекцией Всеросскомдрама на написание клубных пьес»[232].

В документах объединения находится список членов бюро[233] ТРУДа. Туда входили: Ф.И. Андрианов[234], Журов, Колков, Н.А. Курносов[235], И.А. Строганов[236], Циновский, Е.М. Шенгелевич[237].

[230] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 119. Л. 40.
[231] Там же.
[232]Там же.
[233] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 119. Л. 34.

Руководителями ТРУДа являлись: Б.В. Алперс, Ф.А. Ваграмов, Колков. Также активное участие в работе ТРУДа принимал А.Н. Афиногенов.

В работе ТРУДа принимали участие ведущие драматурги, на специальных собраниях знакомящие молодежь с методами своей работы, сообщающие ей свой опыт. Эта работа имела систематический характер. Такие беседы были проведены драматургами Б.С. Ромашовым, А.М. Файко, Ю.К. Олешей, А.Г. Глебовым, Афиногеновым, В.П. Катаевым, Н.Ф. Погодиным и др.

Характер занятий в ТРУДе зависел от уровня подготовки того или иного драматурга[238].

В ТРУДе существовало три группы:

а) выявившихся драматургов (12 человек);

б) драматурги, имеющие некоторый опыт (21 человек);

в) начинающих драматургов (11 человек).

Соответственно группе подбиралась методика обучения. Для группы «а» – это читки пьес и товарищеские обсуждения. Также доклады специально приглашаемых критиков. Встречи и собеседования с квалифицированными драматургами и режиссерами.

В связи с тем, что вся группа «б» проходила обучение на Драмфаке ЦЕТЕТИСа, то у них была собственная программа.

Группа «в» в основном слушала доклады и лекции об основах драматургии, поднимая свой уровень знаний о литературе[239].

Кроме ТРУДа в состав Всеросскомдрама входили также такие творческие группы молодых драматургов как «группа №1» и «Год 16-й».

---

[234] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 117. Л. 3-6.
[235] Там же. Л. 47-48.
[236] ОР ИМЛИ. Оп. 4. Ед. хр. 986. Л.1-2.
[237] ОР ИМЛИ. Оп.4. Ед. хр. 1122, 1123.
[238] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2 Ед. хр. 120. Л. 28.
[239] Там же.

Первая из этих групп составлена из уже вполне определившихся драматургов. Их работа заключается главным образом в совместной читке и обсуждении произведений членов группы.

Помимо работы над пьесами, в ТРУДе велась работа по малым формам. Была создана отдельная группа ударников, интересовавшихся этими жанрами. Работа группы малых форм велась по тем же принципам, что и у остальных членов объединения. Целый ряд произведений членов этой группы исполнялась на профессиональной эстраде.

Работа ТРУДа разворачивалась как по линии «укрепления имеющегося ядра», так и по линии вовлечения новых кадров с крупнейших предприятий Москвы[240].

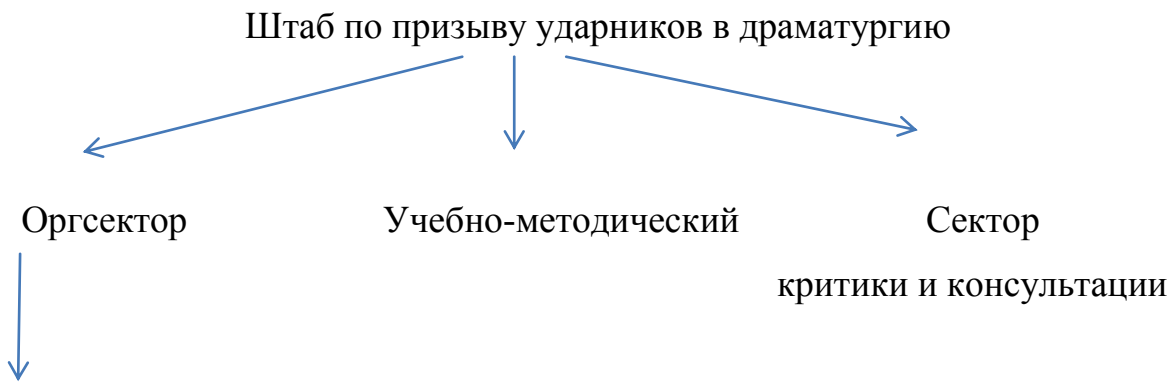
Задачу призыва ударников в литературу выполнял штаб ТРУДа. Структуру организации штаба по призыву ударников в драматургию, можно представить, благодаря отложившемся в архиве «Положении о штабе»[241].

Наглядно со структурой организации можно познакомиться по схеме 3.

Схема 3

Структура ТРУДа

Творческое объединение рабочих ударников драматургов



[240] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 119. Л. 40.
[241] Там же. Л. 4.

Исходя из положения, штаб делится на три сектора: оргсектор, учебно-методический, сектор критики и консультации.

В функции Оргсектора входило:

1. объединение рабочих драматургов (ударников) в кружки, драматургические ядра при ТРАМах, Агитбригадах, и РАППовских кружках и т.д.;

2. комплектование кружко-руководами. (руководителей кружков);

3. организация образцово-показательной группы ТРУДа;

4. оранизация творческих соревнований, слетов, диспутов, коллективных просмотров текущего репертуара и т.д.;

5. организация курсов для подготовки ударников в теавуз и рабфак;

6. оргсектор ведал финансовой частью штаба;

7. учет и контроль.

В функции учебно-методического сектора входило:

1. разработка учебных программ для кружков;

2. инструктаж кружководов;

3. разработка учебных программ для курсов по подготовке рабочих-ударников в теавуз и рабфак;

4. подготовка к печати учебных пособий.

Функции сектора критики и консультации:

1. просмотр продукции ударников;

2. консультации;

3. систематическое освещение творчества ударников в печати;

4. изучение репертуара агитбригад и трамов;

5. обзоры драматургической продукции периодических изданий (журналов, сборников и т.д.).

Каждый член штаба прикреплялся к конкретному участку работы, за который нес полную ответственность.

В своей работе сектора руководствовались постановлением секретариата от 25 ноября 1932 г. (по докладу П.А. Арского о призыве) и инструкциями бюро штаба.

По Положению штаб должен был собираться по мере надобности, а бюро штаба - два раза в месяц.

Характерен сюжет, связанный с отправкой молодых драматургов «на целину». Оргсекретарь ТРУДа Е.М. Шенгелевич в письме к политуправлению Наркомсовхозов от 20 мая 1934 г. (группа ТРУД вошла как часть Всероссскомдрама в 1934 г. в Автономную секцию драматургов) пишет:

«Творческое Объединение “ТРУД” при Автономной секции драматургов, в целях стимулирования работ своих членов на совхозно-колхозным материале, выделило группу товарищей, желающих работать на сельскохозяйственной тематике. Объединение “ТРУД” обращается к Вам с просьбой оказать ему содействие в посылке упомянутой группы в совхозы и колхозы для собирания материала. Считая, что пребывание молодого драматурга в совхозе должно вылиться не в пассивное наблюдение, а в активную помощь культурно-массовой работе Политотдела, “ТРУД” просит Вас использовать данных товарищей на культурно-массовой работе»[242].

Также в архиве присутствуют следующие документы: списки членов ТРУДа; список бригады малоформистов ТРУДа [243]; список рекомендуемой литературы для готовящихся поступить в вуз[244] (одной из функций ТРУДа была подготовка членов объединения к поступлению в теавуз или рабфак) ; список литературы по теории драмы (составитель Б.В. Алперс)[245].

После ликвидации Всероссскомдрама, организация ТРУД вошла в подчинение Автономной секции драматургов при ССП.

[242] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 120. Л. 42.
[243] Там же. Ед. хр.119 Л. 39.
[244] Там же Л. 36
[245] Там же. Л. 38.

Молодые драматурги были сосредоточены не только в ТРУДе. Параллельно существовала другая менее известная организация молодых драматургов «Разбег», состоявшая при Секторе искусств НКП и ЦДИСК.

Все документы из фонда Всеросскомдрама, касающиеся «Разбега» относятся к 1933 г.[246].

Руководителем объединения являлся Хардин (точные данные по данной персоналии в архиве № 52 отсутствуют), консультантом – А.П. Бородин.[247] С 1933 г. при объединении стала работать драматургическая мастерская «Разбег». «Разбег» обладал собственным уставом «временным положением» (в фонде № 52 этот документ отсутствует).

В составе «Разбега» числилось 24 автора. Из них рабочих – 3, крестьян – 1, остальные – служащие (два научных работника). Членов ВКП(б) – 1, членов ВЛКСМ – 1. По образованию: с высшим – 11, со средним – 10, с низшим – 2 (один не выяснен). По творческой активности: 16 писали или пишут пьесы, 8 – «не выявлены»[248].

Характер работы «Разбега» был следующий. Члены объединения читают свои произведения, затем происходит обсуждение материала. Обсуждение ведется под руководством консультанта. Одновременно авторы проходят курс по истории драматургии. Устраиваются встречи с драматургами и мастерами театра (всего шесть встреч). Программа курса драматургии, была рассчитана на 60 часов. Так же прилагался список произведений, предложенных к проработке в 1933–934 гг., (из современных авторов в этот список попал только Максим Горький с пьесами «Булычев» и «Достигаев»). Так же, «Разбег» практиковал метод импровизаций на заданную тему (что отличает объединение от ТРУДа).

Однако результаты работы «Разбега» были не столь радужными. В одном из документов архива (от 17 ноября 1933 г.) Н. Виноградов-Мамонт констатирует следующее:

[246] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 120. Л. 43.
[247] Там же. Оп. 4. Ед. хр. 146. Л. 1-3.
[248] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2 Ед. хр. 120. Л. 31.

«В Разбеге – судя по материалам, ведется серьезная учебная и творческая работа. Однако, чувствуется разрыв между теоретическим курсом и творческой практикой членов объединения. Их представленных семи произведений (не считая импровизаций) ни одно не поднимается даже до среднего уровня клубного репертуара. Наиболее слабое место – язык. Необходимо привлечь к руководству квалифицированного драматурга, который (наряду с теоретическим курсом консультанта) помог бы членам объединения в творческой практике»[249].

После ликвидации Всеросскомдрама история группы «Разбег» неизвестна. По крайней мере, документальные свидетельства о работе группы в фонде № 52 отсутствуют.

Активное участие членов Всеросскомдрама в общественной жизни предприятий, заводов и колхозов страны можно проследить по общественной нагрузке отдельных драматургов, активных представителей Всеросскомдрама.

Представленная выше декларативная официальная сторона функционирования творческих объединений ударников не всегда реализовывалась в полной мере в действительности. Одним из курьезов, связанных с взаимоотношения профессиональных драматургов с «призывниками в драматургию» стал скандал, всплывший благодаря обсуждению его с трибуны IV Пленума Всеросскомдрама, (стенограмма обсуждения сохранилась в фонде № 52).

«Иногда получается, что мы имеем совершенно возмутительные недопустимые ни в какой организации выступления товарищей. Я имею в виду выступление товарища Золина, который вчера или позавчера устроил тов. Алперсу общественный скандал <…> Выразилось это в следующем: две вещи ударников и одна вещь того же товарища нами не были пропущены. Он устроил в столовой скандал, он кричал, что на средства авторов посадили на нашу шею людей, которые ни в чем не разбираются; они настолько

[249] Там же. Л. 31-32.

обнаглели, что запрещают ударников. Это явление возмутительное. Это типичное явление, поэтому я останавливаю на этом Ваше внимание, потому что мы вообще имеем не нормальную атмосферу для развертывания творческой работы»[250].

§ 3.2. Дискуссии эпохи первой пятилетки во Всеросскомдраме

Яркие дискуссии, проходившие в стенах Всеросскомдрама, в годы первой пятилетки затрагивают имена драматургов первого ряда, таких как М.А Булгаков, А.Н. Афиногенов, В. Вишневский, А.Н. Толстой и др.

Имя М.А. Булгакова периодически всплывает на страницах стенограмм всевозможных пленумов, заседаний и докладов членов Всеросскомдрама.

На утреннем заседание III Пленума Всеросскомдрама (8 июня 1931 г.) С.И. Амаглобели зачитывал доклад по теме обороны в драматургии. Целью доклада С.И. Амаглобели являлось освещение общих методологических проблем и анализ основных пьес современных драматургов на тему обороны, а также подходы к проблеме обороны с точки зрения марксистско-ленинской философской мысли.

«Наряду с пьесами попутчиков, перед нами пьесы, которые едва ли могут быть причислены к попутническому крылу. Я говорю о «Любви Яровой» Тренева и «Огненном мосте» Ромашова. Эти пьесы ярко приспособленческого типа. Кроме таких пьес есть и явно реакционные пьесы вроде «Дней Турбиных» Булгакова, отражающие идеологию классового врага. Но я не буду разбирать эту продукцию. Меня занимают здесь другие проблемы».

Содкладчиком С.И. Амаглобели был В. Вишневский, который также выступил с сообщением о работе в области революционно-исторической драматургии, где не обошлось без упоминания о Булгакове.

[250] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 133.

«Когда я писал “Первую Конную”, то умышленно имел в виду “Дни Турбиных”. Явно буржуазное произведение. Булгаков дает в “Днях Турбиных” офицеров/юнкеров, оправдывая их внутренним образом. Он показывает таких людей о которых напрашивается вопрос – а за что же их стреляли? Все они милые люди с недостатками и достоинствами. <…> надо было боевым образом «стукнуть» Булгакова. <…> Когда писал я “Первую конную”, я решил показать сильного, мужественного, ловкого беспощадного офицера, такого, как мы имели вроди дроздовцев, корниловцев, но вслед за каждым его шагом, я показываю чем-же он является, во имя ЧЕГО он действует, почему он так делает? Не плавал же он вечно вокруг столов, разводя чеховские разговоры. И когда Булгаков дает в своих произведениях таких чеховских офицеров, мы говорим: не так это, не верно! Мы будем их бить.

Совсем иного типа работы таких драматургов, как В. Иванова “Бронепоезд”, Лавренева – “Разлом”, Сельвинского “Командарм 2” и некоторые другие, менее значительные произведения, например “Фронт и тыл”, “Прорыв”, “Любовь Яровая”, “Лед и сталь”, “КВЖД”, “Махновщина” и другие»[251].

Статья Всеволода Вишневского, вышедшая в первом дискуссионном сборнике Автономной секции драматургии (см. гл. 3), красочно описывает события, происходившие во Всеросскомдраме. Вступление статьи Вишневского напоминают дневниковые записи, в которых автор, вспоминает события недавнего прошлого, осени 1932 г., центральным событием этого времени в театральной жизни стал мхатовский спектакль «Мертвые души» (подробно о спектакле и докладе Андрея Белого на инсценировку Булгаковым Гоголя – см. гл. 2).

«Видел “Мертвые души” во МХАТ. Ну умно, пресно. Чичиков должен блистать, он же завтра победитель! <…> Выступил до спектакля на беседе актива с Сахновским, Булгаковым и др. Развил свои мысли – набросились:

[251] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 120. Л. 84-85.

“Как, Чичкова делать прогрессивным?” Все в решении МХАТ однолинейно. Относительность типажа, явлений, тенденций исчезла. Освоили классика, называется»[252].

Воспоминания Вишневского (таковой, по сути, является его статья) это очень интересный взгляд на театральные события 1932–1933 гг., его собственных взгляд на Мейерхольда, выступления Луначарского, на и статьи Горького, РАППовских критиков драматургии. Эти воспоминания являются важным приращением к историко-литературному контексту эпохи, выявления роли Всеросскомдрама.

«Слышал впервые выступление А.В. Луначарского. Он сообщал тезисы доклада о драматургии (пленуму Оргкомитетат). Развивал взгляды, которые мне близки. Были встревоженные запросы некоторых драматургов.

Апрель.

Напор критиков. Проработки. Опять о западничестве.

Ожесточенный обстрел критиков (все те же Селивановский, Макарьев, Ермилов). Не посягать на их теории! Они владеют терминологией, и попытки говорить без принятой терминологии влекут взрывы. Критика однако молчит при каждом появлении статей Горького об искусстве. У нас нет систематизации взглядов Горького по вопросам эстетики. А было бы очень полезно собрать все его статьи, письма, беседы. Обнаружились бы резкие расхождения Горького и нашей критики. Горький за выход из реалистических рамок; он за приподнятость, “идеализацию”. В сущности какие бы термины пугающе не произносили пугающие критики – вопрос сводится к некоему стилевому сдвигу в искусстве, к расширению приемов. Искусство “предистории” будет отлично от искусства истории.

На диспут во Всеросскомдраме. Здесь когда-то происходила трехдневная сеча вокруг “Разбега” – предапрельская, яростная. Помню жуткие, озлобленные нападки налитпостовцев, болезненное волнение

[252] Вишневский В. О современниках и Шекспире // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 22.

Охлопкова, сдерживаемое бешенство Ставского. Сейчас представители революционных театров Запада считают “Разбег” лучшим спектаклем СССР»[253].

Вторая часть статьи Вишневского озаглавлена «Прочтение классика». «Шекспир – ведущий “драматург” 1933/34 года. Хочется разобраться. Вот некоторые мысли о “Гамлете”»[254]. Далее следует разбор постановки «Гамлета» Акимовым в театре Вахтангова, после чего Вишневский предлагает собственных ход рассуждений о том, как следует ставить «Гамлета» в современных условиях. Подробно не останавливаясь на этой части стоит отметить, что Вишневский трактует материал Шекспира через призму социальных взаимоотношений героев и классовой борьбы внутри сюжета пьесы.

«Какой острый можно создать спектакль! Мы покажем: вот вся совокупность условий, создавших определенное историческое развитие: вот так происходит борьба классов в XVI-XVIII веках. Это была грандиозная эпопея, а не маленькая история Акимова. Это была завязка мировой трагедии: французской революции»[255].

Подытоживая анализ статьи Вишневского стоит отметить, что само ее название не имеет прямой связи с содержанием, дробясь на две части: «недавние воспоминания и впечатления» от театральных событий (1933–1934 гг.) и анализ спектакля Акимова и собственные возможности прочтения Шекспира в советском театре.

Еще одним характерным для эпохи Всероссскомдрама является доклад Андрея Белого, посвященный постановки спектакля «Мертвые Души» (инсценировка М.А. Булгакова).

В апреле 1932 г. Андрей Белый заканчивает работу над исследованием «Мастерство Гоголя». 23 апреля происходит поворотное событие в истории советской литературы – выходит постановление ЦК ВКП(б) о перестройке

[253] Там же. С. 25.
[254] Там же. С. 29.
[255] Там же. С. 40.

литературных организаций. Белый его всячески поддерживает и выступает на пленуме Оргкомитета Союза советских писателей 30 октября. Почти через месяц во МХАТе состоялась премьера «Мертвых душ» (инсценировка М. Булгакова, 28 ноября 1932 г). Еще через месяц (27 декабря) Белым была написана рецензия для «Вечерней Москвы» «"Мертвые души" в постановке театра им. Горького» (МХАТ), которая не была напечатана. 15 января Белый выступает с докладом «Гоголь и "Мертвые души" в постановке Художественного театра» во Всеросскомдраме. 26 января проходили прения по докладу Белого. Стенограммы 15 и 26 января находятся в фонде Всеросскомдрама ОР ИМЛИ.

Андрей Белый в начале своего выступления говорит об особенности «Мертвых душ» как текста, в котором фабула вторична. «Это обычный …анекдот своего времени но вся суть заключалась в том, чтобы какую бы то ни бы тему, как бы она не была ничтожна, и может быть чем она ничтожнее, тем больше Гоголь сосредотачивал свое внимание на ней, вся суть заключалась в том, чтобы каждую мелочь не маловажного сюжета прошпиговать содержанием настолько превышающим авансценную форму фабулы, что над небольшим каламбуром, не оригинальным в свое время Гоголь работал для первого тома не менее 7 лет и в итоге мы имеем произведение, в котором ни одно слово, ни одна деталь не стоит зря»[256].

Белый представляет Гоголя как художника, дающего богатый материал по жесту, костюму, фону. Сравнивая постановку Мейерхольдом «Ревизора» и постановку «Мертвых душ», Белый отдает предпочтение первому в самом подходе к Гоголю, как «не классическому писателю», которого ставить нужно тоже не классично. Белый не умоляет заслуг МХАТа в постановке Чехова, Островского и Гартмана, но считает, что Гоголь не тот писатель, которого стоит ставить во МХАТе.

Данный сюжет хорошо изучен булгаковедами. Однако стоит отметить место доклада Андрея Белого в рамках деятельности Всеросскомдрама. Из

[256] ОР ИМЛИ. Ф. 52 Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 1-2.

писем Г.А. Санникова Ф. Гладкову от 18 января 1933 г. известно, что доклад Андрея Белого «Гоголь и “Мертвые души” в постановке Художественного театра», прочитанный 15 января 1933 г. на заседании Всеросскомдрама, был встречен овациями [257]. «Доклад был потрясающий,— писал Г. Санников.— Ничего подобного за все последние годы на литературных собраниях не бывало... От овации, устроенной ему, он не знал куда деваться, растерялся, сконфузился и собирался нырнуть под стол»[258].

Как свидетельствует Михаил Левидов, участник дискуссии, развернувшейся во Всеросскомдраме в последующие дни, доклад в известной мере отражал содержание статьи Белого «Непонятый Гоголь», опубликованной на страницах газеты «Советское искусство» 20 января 1933 г., хотя и не повторял ее.

Белый в своем докладе полемизирует с академической традицией причислять Гоголя к дворянству и толковать его творчество с классовой позиции. Белый утверждал, что он не был типичным представителем дворянства: «Гоголь не имел в действительности своего класса и поэтому его реализм не есть реализм – зарисовка чего-то, чему оно адекватно, у него есть изыскания тех коллективов, тех слоев, куда бы он, как оторванец и от рода и от класса мог бы причислить себя, приплыть»[259]. Белый считает, что нельзя подходить к инсценировке «Мертвых душ» Гоголя, не зная основного приема Гоголя – гиперболизма, который он так единственно применяет в этом произведении.

В отличие от доклада Андрея Белого во Всеросскомдраме анализ спектакля в текущей периодике проходил в ключе вульгарного социологизма. Однако единственным исключением, представляющим пример серьезной аналитической статьи по разбору спектакля представил Д. Тальников в журнале «Театр и драматургия» (статья была настолько

[257] Первая публикация письма Г.А. Санникова см.: Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 755.

[258] Там же.

[259] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 7.

большой, что ее пришлось публиковать двух номерах журнала)[260]. Анализ последнего при этом сильно запоздал, первая часть статьи вышла в первом номере «Театра и драматургии» только в апреле.

Особенность выступления Белого заключалась в том, что ни в день доклада во Всесросскомдраме, ни в день прений по нему, не присутствовал ни режиссер МХТа, ни автор инсценировки (М. Булгаков), ни артисты театра[261].

Корпус проблем, поднятых в дискуссии и не отразившихся в статье, так и не дошедшей до широкой аудитории оставшись в архиве ИМЛИ, оказался созвучным проблемам, поднятым на пленуме Оргкомитета (документы сохранились в фонде).

Россовский в заключительном слове подытожил дискуссию.

«Наша дискуссия проходила без театра. Мы можем выразить по этому поводу лишь сожаление и удивление. Резкая критика постановки «Мертвых душ» (я уже не говорю о чрезмерных резкостях, от которых отказался Борис Николаевич) никак не может рассматриваться, как нападение на театр. МХТ-1 – наша гордость, мы прекрасно учитываем огромную культурность и значение театра. <…>Нет сомнения, что участие МХТовцев в дискуссии углубило бы, обогатило бы и диспут, тем самым всех нас и несомненно самих МХАТовцев.

Наш диспут – не обычный всесросскомдрамовский диспут. Он является, как бы предисловием к той дискуссии, которая, несомненно, возникает на Пленуме Оргкомитета по докладу о драматургии»[262].

Особой ценностью обладает не опубликованная стенограмма прений по докладу Андрея Белого, которые проходили 26 января 1933 г.

Проходившие во Всесросскомдраме дискуссии были разнообразны, методы дискуссионной борьбы иногда поражали современников.

[260] Тальников Д. «Мертвые души» в Художественном театре // Театр и драматургия. 1933. № 1. С. 55-61 ; № 2-3. С. 24-30.

[261] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 178. Л. 42.

[262] Там же.

«Уже тот факт, что нынешний пленум обсуждает вопросы, никогда ранее не ставившиеся в повестку дня Всеросскомдрама, является доказательством большого роста Всеросскомдрама. Ведь всего два года тому назад, на одно из собраний Всеросскомдрама, *группа лиц, недовольных выступлением одного драматурга, просто взяла и избила его* (курсив мой - *К.П.*). Это характеризует методы дискуссионной борьбы в те времена и также уровень интересов, захватывавших тогда аудиторию»[263].

Авторы комедий, авторы сатирических произведений для сцены искали самоопределения в стане драматургов. Диспут «О задачах советской комедии» (20-27 ноября 1932 г.), проходивший в Ленинграде, занимает важное место в обсуждениях, спорах вокруг советской комедии. Стенограмма диспута отложилась в фонде № 52.

Во вступительном слове Г. Белицкого звучит основная задача и призыв драматургов к диспуту вокруг советской комедии.

«Орудием классовой борьбы комедия была всегда и везде, где только существуют классы. Сейчас мы вступаем во вторую пятилетку, пятилетку построения бесклассового общества, когда классовая борьба будет не только ослабляться, но даже в отдельных местах и в отдельные моменты усиливаться. Нам предстоят еще серьезные классовые бои и вот почему такое орудие борьбы, как комедия должны быть нами освоены. Мы знаем, товарищи, что настоящей, подлинной советской комедии, которую ждет рабочий класс, у нас еще нет, или почти нет. Какой же должна быть эта комедия?»[264].

«Возьмите “Мандат”. Если Эрдман здесь пользуется методом “Ревизора”, то он это делает не так и не берет социальной конкретности “Ревизора”. Это пример неправильного использования классических достижений. Возьмите еще вещь, которая была представлена в Методцентр по контрактации – “Блудный сын” Зощенко <…> в том варианте, который

[263] Более подробной информацией об этом конфликте фонд № 52 не располагает. ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 149.

[264] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 2.

был представлен, автор также страдает механическим использованием старой комедийной культуры»[265].

Дискуссии носили как официальный (общие собрания, конференции, пленумы, заседания секций и т.д.), так и событийный характер (авторский вечер, доклад на тему, обсуждение постановки, читка пьесы и ее обсуждение с автором и другие формы). Богатый и хорошо сохранившийся фонд Всеросскомдрама позволяет воссоздать уникальную атмосферу организации эпохи реконструкции. Официальные мероприятия Всеросскомдрама более всего обнаруживают идеологический пресс, тогда как творческие поиски драматургов, членов Общества, раскрываются благодаря встречам и дискуссиям локального значения, являющимся, однако, существенными для истории советской литературы.

[265] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 57. Л. 4.

Глава III. Создание автономной секции драматургов при оргкомитете Союза советских писателей (по материалам РГАЛИ и ОР ИМЛИ)

§ 1. Реорганизация Всеросскомдрама

В процессе совершавшегося в 1920–1930-е гг. постепенного перехода литературы и всей культуры в целом в ведение государства Всеросскомдрам выступал сторонником официальной культурной политики, что определило основой вектор развития его как литературной организации, временно собравшей воедино композиторов и драматургов. Впоследствии драматурги Всеросскомдрама станут членами Союза советских писателей (как члены автономной драмсекции ССП), а композиторы войдут в Союз советских композиторов.

Тенденция к централизации литературных организаций была характерна для эпохи реконструкции и первой советской пятилетки. Впервые она проявилась в образовании Федерации объединений советских писателей (ФОСП) в феврале 1926 г. – своеобразном ответе на постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 16 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» с его призывом к свободному соревнованию и отказу от «самодельного» администрирования. ФОСП во многом явилась прообразом Союза советских писателей. Она же приобрела новый смысл и характер после исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

На фоне яростной идейной борьбы с классовым врагом Всеросскомдраму все же удавалось сохранять свою уникальную финансово-юридическую функцию. Всеросскомдрам по-прежнему наследовало своим предшественникам, став организацией, которая брала на себя защиту авторских прав драматических и музыкальных композиторов и продвижение

пьес[266]. Всеросскомдрам в рамках этих своих функций брал под контроль театрально-зрелищные предприятия, налаживал сбор гонорара, отстаивал права авторов (в том числе и в суде), а также управлял денежными средствами организации (которые были не маленькими, учитывая масштабы Общества).

В тоже время, независимо от идеологической активности РАППа, он был занят творческим воспитанием молодняка, для чего привлекались опытные и высокопрофессиональные драматурги и литературоведы, организовывал лекции, семинары, дискуссии, обсуждения, налаживал взаимодействие между драматургами, театральными режиссерами и руководителями театров (все то, что станет основной частью работы драмсекциии).

Как отмечалось во второй главе, Всеросскомдрам не только воспитывало новых драматургов, но и контролировало движение пьесы от авторов, к Методцентру, где пьесы должны были пройти рецензирование.

Существование Всеросскомдрама было кратковременным. И не только благодаря упомянутому выше постановлению 1932 г. Главной причиной было несовместимое для эпохи второй пятилетки единство в одной организации творческой и автономно-юридической сторон, которое было разметено общим центростремительным движением, нашедшем в 1934 г. выражение в образовании Союза писателей.

23 мая 1933 г. Всеросскомдрам реорганизуется, т.е. ликвидируется[267].

Официальный комментарий к причинам реорганизации Всеросскомдрама представлен в статье критика Григория Белицкого (советский театральный критик, автор статей в газетах «Рабочий и театр», «Вечерняя Красная газета» и др.).

[266] Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода : дис. … доктора искусствоведения. М. 2010.

[267] См: Протокол № 2. Заседания комиссии по реорганизации Всеросскомдрама от 16 марта 1933 г. ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 689. Л. 1-2.

Официальной причиной роспуска Всеросскомдрама была его засоренность слабыми писателями и халтурщиками, его неспособностью отойти от фискально-финансовой деятельности к содержательной, идейно-творческой. «Достаточно сказать, что в Ленинградском Всероссдраме на сегодняшнее число имеется 448 членов, что одна секция кино насчитывает свыше 100 человек, а секция малых форм – около 200»[268]. Кроме того, Всеросскомдраму вменяются, как мы видим, ошибки РАППа «по линии приклеивания “попутническо-союзнических” ярлычков и администрирования».

Упрек, безусловно, несправедливый. Всеросскомдрам был попутнической организацией и оставался таковой, даже реализовывая рапповские идеологические установки. Так, например, исполняя лозунг РАППа по призыву ударников в литературу, Всеросскомдрам делал это по-своему, по-попутнически. Вот, как комментирует «ударничество» драматург и функционер Всеросскомдрама Файко на первой всесоюзной конференции (7 октября1930 г.). «Связь с производством лежит в основе жизни писателя и современного драматурга. Для того чтобы, органически создавать, мы должны органически срастись с окружающей жизнью, для того чтобы получать великие образцы. Возьмем, к примеру, такого замечательного писателя (нам совершенно чуждого) замечательного мастера, как Марсель Пруст. Он в течение должного времени ударничал во французских аристократических салонах и затем написал свою эпопею «В сторону Свана». Чтобы написать в сторону пятилетки, нужно в ударном порядке поехать на Днепрострой или в Сталинград и страсть так органически, как это делал Пруст в своих великосветских салонах, которые он воспринял органически. Это процесс не очень короткий. Это нужно сделать не к сроку а в соответствии с бытием, к которому мы подходим»[269].

[268] Белицкий Г. За конкретное большевистское руководство писателями и драматургами // Рабочий и театр. 1933. № 11. С. 3.

[269] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 3-4.

В исправленной машинописной копии, Файко вычеркнул, правда, абзац, посвященный сравнению метода литературного ударничества с творчеством Пруста.

Конец Всеросскомдрама был связан со вступлением советской литературы в новую фазу своего развития. Драматурги, находящиеся всегда между «большой» литературой и театром, были регламентировано распределены в союза писателей, а функция охраны была передана Управлению по охране авторского права, которая подчинялась Оргкомитету ССП. Во главе этого управления был поставлен директор, назначаемый и смещаемый президиумом секции драматургов, а также совет в составе 5-ти человек из представителей секции драматургов, кинодраматургов и Союза композиторов, которые должны были контролировать работу Управления.

Все хозяйственно-финансовые операции секции драматургов производились исключительно в пределах своей сметы. Предприятие было полностью хозрасчетным, а юридические права по руководству и контролю финансово-хозяйственным Управлением Президиум оргкомитета ССП СССР передоверил Президиуму Автономной секции драматургов. В системе административно-хозяйственного Управления была создана автономная ячейка в составе: Алперса, Автомьяна и Арунова; для распределения квартир - жилкомиссия.

Одной из задач автономной секции было расширение представительства драматургов в составе Оргкомитета ССП СССР[270].

Согласно протоколу № 1 заседания секретариата[271] от 23 мая 1933 г. (присутствовали Афиногенов, Амаглобели, Ромашов), в состав Автономной секции драматургов должны войти следующие подсекции: кино, эстрады, а также комиссии переводчиков, музыкальных драматургов, детских драматургов, штаб по контрактации и методцентром с комиссией критиков.

[270] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 689. Л. 1-2.
[271] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп.1. Ед. хр. 689. Л. 9.

Была создана Наблюдательная комиссия в составе Залесского, Успенского и Лернера при Управлении по охране авторских прав.

Отделения Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП) действовали во всех союзных республиках, а сетью уполномоченных – во всех крупных населенных пунктах, где имелись зрелищные предприятия и издательства. В задачу этой организации входил сбор сведений о том, какие и кем исполнялись и издавались произведения по всей стране. Произошло четкое разделение функций, что упростило не только внутреннюю организацию, но и внешний контроль, осуществляемый Союзом советских писателей, который покорно проводил линию, указанную ЦК партии.

ВУОАП учреждение, охраняющее права «авторов при издании, публичном исполнении, механической записи и всяком ином виде использования литературных, драм, и музыкальных произведений...» возникло в 1933 г. первоначально в пределах РСФСР; состояло в ведении автономной секции драматургов, затем - Правления Союза советских писателей. С 1938 г. преобразовано во Всесоюзное управление.

Основной архивный материал по данной организации находится в РГАЛИ (фонд № 2452 «Всесоюзное управление по охране авторских прав Союза советских писателей. Москва. 1933-1973»).

В круг деятельности ВОУАП входили:

1) взимание через своих уполномоченных на местах авторского гонорара за публичное исполнение всех видов драматических, музыкальных и других произведений;

2) выдача взимаемых сумм писателям и композиторам (согласно закону об авторском праве);

3) оказание авторам юридической помощи в вопросах авторского права.

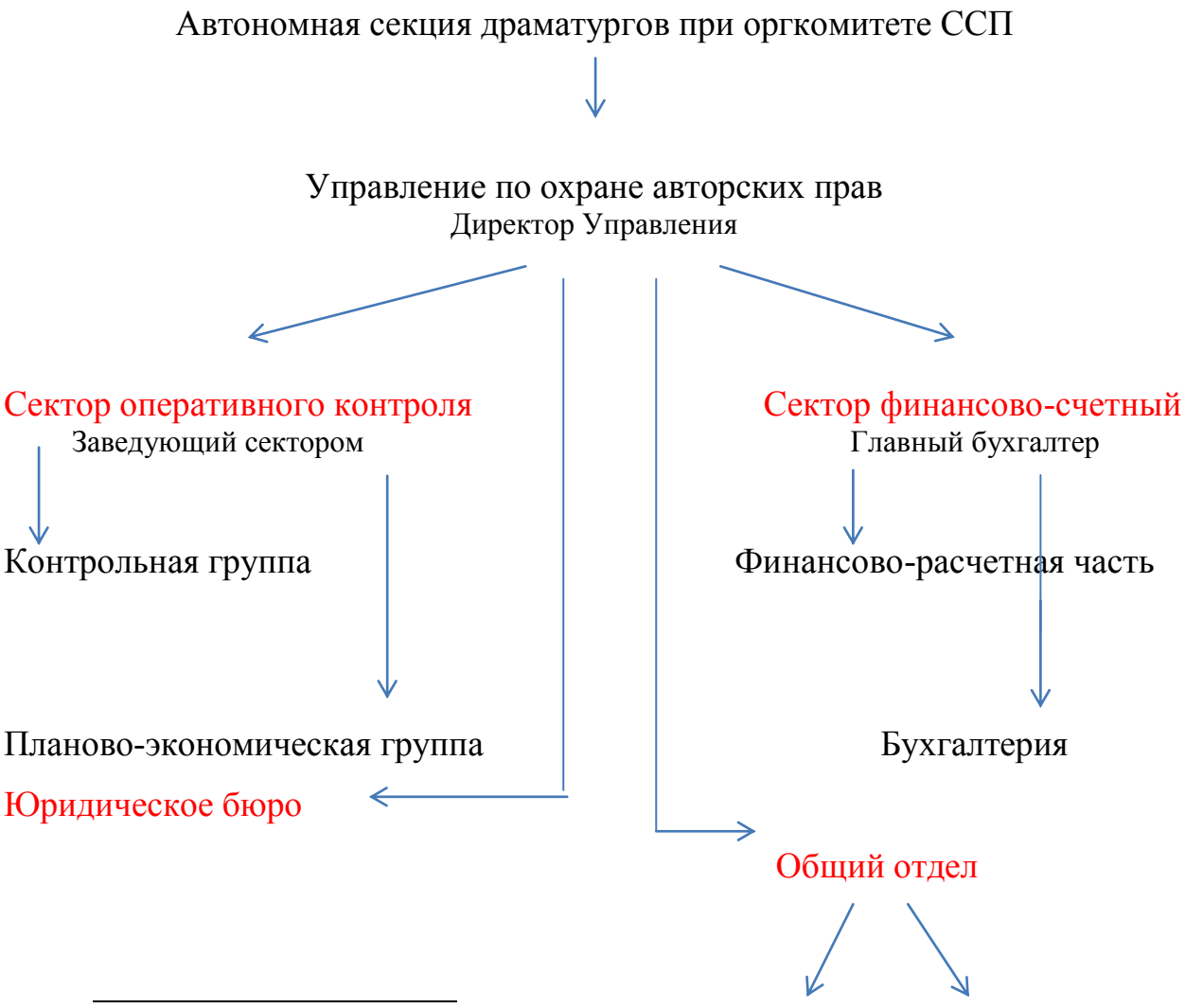
При управлении существовал отдел распространения, занимающийся изданием драматургических произведений авторов, членов драмсекции. Издание печатной продукции производилось стеклографическим способом.

В столицах союзных республик существовали республиканские, а в других крупных пунктах - краевые и областные отделения, подчиняющиеся управлению[272].

Наглядно структура управления по охране авторского права представлена на схеме 4.

Схема 4

Структура Управления по охране авторских прав



[272] РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 1. Вступительная статья.

Канцелярия Хозчасть

В целях создания прочной материальной базы для обеспечения социально-бытовых интересов и нужд писателей и композиторов ЦИК СНК СССР постановил образовать при Союзе советских писателей и Союзе советских композитов литературный и музыкальный фонды. Задачей фондов было оказание содействия и помощи писателям и композиторам в улучшении их материально-бытового положения, поддержка растущих писательских и композиторских кадров и создания наиболее благоприятных бытовых и культурных условий и обстановки для творческой работы[273].

***

16 марта 1933 г. на заседании комиссии по реорганизации Всероссскомдрама[274] обсуждались новые пути развития организации. В нем участвовали: Амаглобели, Досвитный, Билль-Белоцерковский, Зархи, Ляшкевич, Милькин, Россовский, Ромашов, Субоцкий, Скурихин, Успенский, Цейтлин. В результате обсуждений были приняты основные положения автономной секции драматургов.

Было принято решение создать Президиум секции драматургов в составе 21 человека с обеспечением основного партийного ядра и вовлечения в президиум разных творческих течений, а также включить в состав комиссии по приему в член ССП представителей Президиума Секции Драматургов. Для конструирования Президиума Секции Драматургов было созвано объединенное заседание Президиума Оргкомитета и Президиума Всероссскомдрама[275].

В бюро Президиума предлагалось выделить 7 человек и создать при секции драматургов творческие комиссии по вопросам кино и эстрады, назначив по одному секретарю для оперативной работы.

[273] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 1.
[274] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 689. Л. 1-2.
[275] ОР ИМЛИ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 689. Л. 1.

Автономная секция драматургов сохранила в своей системе, перешедший от Всеросскомдрама, научно-методический центр в составе ученого секретаря и трех консультантов. Методцентр должен был расширить консультационную и теоретическую работу с членами общества. Располагалась секция драматургов в помещение Оргкомитета ССП.

Редакции журнала «Драматургия и театр» и газеты «Советское искусство» отдать под контроль президиума Автономной секции, сделав их печатным органом секции.

На момент реорганизации Всеросскомдрама секретариат Автономной секции драматургов состоял из трех членов: А. Афиногенова, С. Амаглобели и Б. Ромашова. 3 июня 1933 Автономная секция драматургов снова реорганизуется, и С. Амаглобели становится ответственным секретарем.

Наглядно структура автономной секции драматургов представлена на схеме 5.

Эта секция выпустила два сборника «Драматургия», являвшихся трибуной выступления драматургов и критиков. В редколлегию входили: Б. Алперс, С. Амаглобели, В. Вишневский, В. Кирпотин и Б. Ромашов. Здесь напечатали свои статьи: М.Горький («О пьесах»), В Вишневский («О современниках и Шекспире»), Б. Алперс («Лирическая тема»), А. Февральский («Театр Маяковского»), С. Амаглобели («Театр социального оптимизма», «О драматургии Вишневского»).

§ 2. Дискуссионные сборники автономной секции драматургов при оргкомитете ССП (1933–1934 гг.)

Во второй главе были изложены основные функциональные особенности Методцентра Всеросскомдрама. Нужно отметить, что выработка теоретической базы советской драматургии системно стала производится именно в рамках Методценра. Наиболее напряженным в методологическом отношении был последний год существования Всеросскомдрама, когда в

дискуссиях и выступлениях его членов проявилась рефлексия в отношении к истории и развитию пореволюционной драматургии.

Схема 5

Структура автономной секции драматургов при оргкомитете Союза Советских Писателей

(Секция создана после реорганизации Всеросскомдрама 23 мая 1933 г.)

Музыкальных драматургов

Методцентр (Комиссия критиков)

Дискуссионные сборники автономной секции драматургии были результатом этой рефлексии. Показательно в этом отношении, что среди участников дискуссионных сборников были в прошлом члены Методцентра Всероссскомдрама. Все они были действующими литературными и театральными критиками эпохи Всероссскомдрама, с фамилиями которых мы постоянно сталкивались на страницах журнала «Театр и драматургия», «Советское искусство», «Рабочий и искусство», «Рабочий и театр» (Алперс, Арский, Волькенштейн, Амаглобели и др.).

Обсуждение первого сборника «Советская драматургия» происходило еще в стенах Всероссскомдрама 9 декабря 1933 г. Обсуждение явилось одновременно и последним крупным собранием драматургов в рамках Всероссскомдрама, и первым «деянием» автономной секции драматургов. Конец Всероссскомдрама венчался созданием теоретического труда ведущих драматургов и критиков организации, на основании которого должен был выстраиваться новый этап создания социалистической драматургии уже в рамках Союза советских писателей.

Удивительно насыщенным, концентрированным представлением советских авторов о самих себе является застенографированная дискуссия, которая отложилась в фонде № 52.

Стимулом для обсуждения сборника «Советская драматургия» стал доклад Литовского «Вопросы драматургии». На докладе присутствовали Амаглобели, Алперс, Арский, Ромашов, Фурманский, Волькенштейн, Базилевский, Вишневский, Левидов, Россовский и сам Литовский.

Сборник в проекте должен был представлять собрание статей под названием «Советская драматургия», учитывающий итоги шестнадцати лет ее существования. Литовской предлагал следующий план своего

исследования: «Думаю начинать писать о русской драматургии в 13-м году и военное время <…> затем, критика социально-классовая, экономический и политический анализ факторов, обусловивших Октябрьскую и Февральскую революции и отсюда <….> к послеоктябрьской драматургии. Отдельно я думаю остановиться на наименее исследованной области этой драматургии – драматургии Временного правительства. К сожалению, самих манускриптов этих пьес почти нельзя достать<…> это был совершенно необычайный расцвет фарсового жанра, это очень характерно для настроения целого класса – погибать так с музыкой»[276].

«Затем непосредственный переход к Октябрьской революции. Здесь я пойду по двум параллельным линиям <…> С одной стороны, это будут политические социальные элементы настроения художественной интеллигенции, выраженные в пьесах, в искусстве, а с другой стороны я буду рассматривать эти же явления с точки зрения их жанрового и стилевого выражения»[277].

Также Литовской предложил два раздела один, посвященный рождению пролетарской драматургии, и другой, посвященный современному западному театру и символизму. «”Рождение пролетарской драматургии”. В этой главе будет говориться только о рождении пролетарской драматургии <…> Здесь я хочу непосредственно перейти к РАППу и Литфронту. Хочу показать, какое пагубное влиянии и какую пользу оказала газета (так!) «На посту» на нашу драматургию <…> Один раздел думаю посвятить <…> западному театру, символизму»[278].

После выступления Литовского Алперс добавил об историческом развитии и отношении к драматургии. «Интерес к театру начал проявляться после 27-года, большая политическая общественность начала интересоваться вопросами театра после 30-го года, когда литература стала на крепкие

[276] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 2-4.
[277] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 4.
[278] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 92. Л. 6.

художественные рельсы. Целый ряд явлений прошел мимо нас. Эти явления нужно во чтобы то ни стало раскопать»[279].

Особым, авторитетным мнением прозвучало выступление Вишневского. «Я считаю, что его (Литовского) выступление сегодня кладет начало очень большому делу – класс начинает себя, свою историю жизни, историю гражданской войны, историю фабрик и заводов – все это сейчас совершенно несомненно создается. Литовской, по-видимому, инициатор истории советской драматургии, в Ленинграде создается история советского театра»[280]. Вишневский определяет советскую драматургия как мировое явление, идущее на смену драматургии «античной и английской», объявляет ее «третьей мировой драматургией»[281]. «Наши пьесы изо дня в день проходят новые фазы <…> Развивая стилевые моменты, тут надо ставить вопрос о Всеволоде Иванове, Сейфулиной и др. Тут пробелам ряда влияний, влияния кино, театра Охлопкова, драматургия которая пользуется приемами кино, даже постановки Вахтангова, который в 27-м году пользовался кино, процесс взаимовлияния режиссера, актера, драматурга – это единый процесс»[282].

Вступая в дискуссию, Фурманский отмечает, что советская драматургия «рождалась на лету», что она на первых порах «инсценировала газеты», а теперь «настоящая пьеса в завоеванном театре рабочего класса». Фурманский отмечает ценность опыта самодеятельного театра, который был переработан авторами, в частности Вишневским, о влияниях самодеятельной драматургии на профессиональные театры и авторов.

Ромашов отметил значимость рассмотрения драматургии, как отдельного, специфического, литературного жанра, не о драматургии, как явлении театра, а именно как о специфическом литературном произведении[283].

Амаглобели подвел итог по структуре сборника.

---

[279]Там же. Л.7-8.
[280]Там же. Л. 11.
[281] Там же.
[282] Там же. Л. 12.
[283] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1.Ед. хр. 92. Л. 15.

Тематический раздел сборника представлялся следующим:

1. драматургия за 16 лет;
2. международная тема;
3. об иностранных авторах.

Также, по мнению Амалобели, Литовской должен разработать ряд следующих тем: колхозная советская драматургия и ошибки, которые дает эта драматургия; оборонная драма; историческая драма. А также тема «Образ советской женщины». «Я утверждаю – это будет широчайший журнал, который охватит обо всем понемножку»[284].

Кроме подробно описанной структуры статьи Литовского, которая попала уже во второй сборник, обсуждаемые в вышеприведенной дискуссии статьи не реализовались в том виде, в котором представляли их авторы. Сама структура сборника в итоге не имела такого тематического разделения, как предполагал Амаглобели. И в первом, и во втором сборнике тематическая структура содержания отсутствовала.

Сборник предполагалось издать к всесоюзному съезду писателей, он должен был иметь крупное политическое значение, однако на деле, его появление не повлияло на ход дискуссии о драматургии на первом съезде, так как докладчики готовили свои выступления намного раньше (например, тезисы докладов Киршона и Кирпотина, были неоднократно апробированы в дискуссиях в рамках Всеросскомдрама, что видно по отложившемся в фонде стенограммах)[285].

Первый дискуссионный сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП был сдан в печать 3 ноября 1933 г. Сборник стал творческой трибуной, на которой выступили ведущие советские драматурги и критики.

---

[284] Там же. Л. 26.

[285] См.: Сравните тезисы докладов Всесоюзного совещания драматургов (май 26-28, 1934). ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 195 и доклады на Первом съезде советских писателей. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: 1934. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1990. 718 с.

Статья «О пьесах», открывающая сборник, принадлежала Максиму Горькому. Она должна была задать основное направление дискуссии, выявить основные проблемы современной советской драматургии, поставить цели, актуальные для периода «строительства социализма в отдельно взятой стране».

Первым тезисом Горького стало определение решающего значения речевого языка для создания пьесы.

«Общим и печальным пороком нашей молодой драматургии является прежде всего бедность языка авторов, его сухость, бескровность, безличность. Все фигуры пьес говорят одним и тем же строем фраз и неприятно удивляют однообразной стертостью, заношенностью слов, что совершенно не совпадает с нашей бурной действительностью, с тем напряжением творческих сил, в котором живет страна и которое не может не отражаться и в области словотворчества. Подлое и вредоносное или честное, социально-ценное дело превращается на сцене театра в скучный шум бесцветных, небрежно связанных слов»[286].

Горький выступает с критикой молодых советских драматургов.

«”Творчество” большинства драматургов наших сводится к механистическому, часто непродуманному и произвольному сочетанию фактов в рамках “заранее обдуманного намерения”, при этом “классовая начинка” факта взята поверхностно, да так же поверхностно обдумано и “намерение”; плохо обдуманное намерение увечит факты, не обнажает их смысла, а к этому добавляется грубая шаблонность характеристик людей по “классовому признаку”. Неоспоримо что “классовый признак” является главным и решающим организатором “психики”, что он всегда с различной степенью яркости окрашивает человеческое слово и дело»[287].

«Человека для пьесы надобно делать так, чтоб смысл каждой фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать,

[286] Горький М. О пьесах // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 9.
[287] Там же. С. 11.

ненавидеть и любить как живого. Чтобы достичь этого умения, нужно учиться читать, изучать, изучать людей так же, как читаются, изучаются книги, и надо понять – изучение людей труднее, чем изучение книг, написанных о людях. Вещь, сделанная из железа, ошибочно кажется гораздо более понятной нам, чем сама железная руда»[288].

Горький ратует за определенность образа, его конкретность и в тоже время, ссылаясь на пьесу Грибоедова, восхваляет умение драматурга создать не столько характер, сколько тип эпохи. Выявление исторического типа, естественно с его отнесением к тому или иному классу, становится определяющей задачей современного драматурга.

«Сложность – печальный и уродливый результат крайней раздробленности “души” бытовыми условиями мещанского общества, непрерывной, мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни. Именно “сложностью” объясняется тот факт, что среди сотен миллионов мы видим так мало людей крупных, характеров резко определенных, людей одержимых одной страстью, - великих людей»[289].

Задачей же советского драматурга по Горькому является создание образов, возвышающих над действительностью, возвышающих человека. Горький, таким образом, проповедуя романтизм, оговаривается, что «этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Шиллера, Гюго и символистов». Романтизмом Горький именует «социальный героизм», «культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни, в тех формах, как он проявляется у нас»[290].

Горький отмечает, что русская драматургия не выработала своего «канона», «традиции», что она не достигла той высоты, которую достигла драматургия на Западе. Объясняет же такой подъем драмы Горький тем, что драма на Западе развивалась из материала «народного творчества»,

[288] Там же. С. 13.
[289] Там же. С. 13-14.
[290] Там же. С. 17.

фольклора. Однако Горький отнюдь не призывает современных драматургов обращаться к «народному искусству».

Основным требованием, предъявляемым драматургу, становится актуальность и насыщенность действием. На этом Горький делает главный акцент.

«Драма должна быть строго и насквозь действенна; только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций, настоятельно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово, которое обжигало бы мещанскую ржавчину душ наших»[291].

В конце статьи Горький описывая свой опыт построения образа утешителя в пьесе «На дне» (Лука), делает вывод о том, что в современную эпоху (1933 г.) Горький считает свою пьесу бесполезной, а фигуру утешителя комичной. Горький выдвигает новый тип человека, учителя революции, который имеет свой исторический прототип в образе Ленина.

«Вот этот учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтобы изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы и больше всего – у Шекспира»[292].

В финальном аккорде статьи Горького сошлись имена Ленина и Шекспира. В этой паре, крайне символичной, по мнению Горького и заключалась как цель, так и задача советского драматурга, форма и содержание современной советской драмы.

Поднятую Горьким проблему учебы современных советских драматургов у классиков, «и больше всего – у Шекспира», продолжил в своей статье ведущий советский драматургов эпохи реконструкции – В. Вишневский, чья статья «О современниках и Шекспира» поддержала и продолжила тезисы статьи «О пьесах» Горького.

[291] Там же. С. 19.
[292] Там же. С. 21.

С проблемы определения места драматургии в искусстве начинает свою статью «Драматург и актер» Анатолий Глебов. Драматург в первую очередь – писатель, а пьеса расценивается автором как факт, имеющий в первую очередь литературное значение. Однако будучи «оружием в классовой борьбе» советская драматургия должна отвечать критериям «театральной качественности»[293]. В ситуации большого притока писательских сил в драматургию возникает проблема освоения драматургических, сценических, театральных приемов. Решением же этой проблемы для Глебова представляется в внимательном чтении классиков и в постоянной постановочной практики. Современные же теоретические руководства (работы В.М. Волькенштейна и А. Афиногенова) по овладению техникой драматургии Глебов подвергает критике. В данной ситуации решающую роль для драматурга играет с изучением классики «постоянное живое творческое общение с людьми театра»[294].

«Много ли сделано литорганизациями (в частности Всеросскомдрамом и его преемницей Драмсекцией) для живого обмена творческим опытом между писателями и актерами? Кое-что делалось, но этого мало. Основная работа впереди. В частности совершенно необходимо молодых драматургов (объединенных в мастерской “Труд”, в драматургическом семинаре ЦЕДИСК, на драматургическом факультете теавуза) с первых шагов практически знакомить с техникой театра и актерской игры, прикрепляя их к театрам и клубам»[295].

Возвращаясь к полемике вокруг взаимоотношений драматурга и театра, заданной еще РАППом на первом пленуме секретариата осенью 1928 г., Глебов акцентирует внимание на самостоятельности театра, его природы как синтетического искусства и как оригинального интерпретатора текста. Полностью отстаивая право театра на активное отношение к авторскому образу, Глебов критикует как позицию РАППа, выдвинутую еще Ю.

[293] Глебов А. Драматург и актер // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 43.
[294] Там же. С. 45.
[295] Там же. С. 45.

Либединским, «театра это аппарат, задача которого по возможности точно воспроизвести текст», так и повторившего данную формулировку Луначарского (выступление на втором пленуме ВССП). Из данной дискуссии, по мнению Глебова, возникают симпатии тех или иных авторов по отношению к театрам.

«Именно на этой почве сложились симпатии бывших налитпостовцев к МХАТ как к театру, высоко ценящему текст, умеющему донести и подать слово»[296].

Далее в своей статье Глебов на конкретных примерах ролей и спектаклей рассматривает взаимоотношения между различными актерскими техниками (в первую очередь речь идет о мейрохольдовской школе биомеханики и воспитанниках МХАТа) с драматургическим материалом и пытается раскрыть особенности этих взаимодействий. Идеальными же спектаклями Глебов считает те, в которых присутствует «полное совпадение линии драматургического характера с линией актерской интерпретации его»[297]. Такими удачами Глебов считает: Ф. Заславского в роли Нингир-Сина в «Загмунке» (Госет УССР), Гнедочкина в фигуре рабкора («Рост»), Н. Иванову в роли Насти («Инга»), А.П. Петровского в роли капиталиста Стейга («Золото и мозг»), А.В. Орлову в роли Фимки («Галстук»), А.И. Волгину в роли Ольги («Рост»), А.Н. Лаврентьев в БДТ в роли Юганцева («Рост»), А.И. Богдановского в роли инженере Безбородкина («Рост»).

Заканчивает свою статью Глебов на оптимистической ноте пафосным воззванием к актерам, режиссерам и драматургам, в котором призывает к «ансамблевости всего нашего театра»[298], к уходу от конфликтных взаимоотношений между ними.

С таким же пафосом, обращаясь к драматургии эпохи Великой французской революции, открывает свою статью «Драматургию – на передовые позиции» В. Киршон. Размышляя о забытых пьесах этой эпохи, он

[296] Там же. С. 47.
[297] Там же. С. 57.
[298] Там же. С. 58.

задается вопросом: а что же современная советская драматургия может подчерпнуть из опыта драматургии Французской революции?

«Этот вопрос чрезвычайно интересен для нас, ибо мы драматурги нашей революции, также берем и должны брать для своих произведений вопросы нашей борьбы и строительства, создавая свои произведения для борьбы и для строительства»[299].

Основная часть статьи Киршона посвящена критике «левых новаторов» в вопросах «демократичности» театра (включенность зрителя в создание спектакля), в вопросе о западном искусстве и «западничестве». Киршон критикует выступление В. Шкловского на пленуме Огкомитета и статью В. Вишневского «Упорно к новому искусству» («Советский театр», 1933, № 7). Он упрекает Шкловского в «замаскированном призыву к учебе у западной буржуазной культуры, культуры распада и гниения», а Вишневского в «реакционной тяге», который последний не собирается ослабевать, опять же по отношению к современной западной капиталистической культуре. В частности, речь шла о положительном отклике Вишневского в отношении творчества Джеймса Джойса[300].

Третьим вопросом, в котором Киршон как представитель РАППа выявляет существенные расхождения с «новаторами», является вопрос о слове. Здесь Киршон также критикует «новаторов» за превращение слова «в игрушку», за «формалистское фокусничание» и «затемнение смысла произведения», его содержания[301].

Можно сказать, что уже в данной статье Киршона начинает формироваться основа для будущей дискуссии о формализме (1935–1936 гг.). Однако критика формализма проходила не только в области литературы, она захватывала архитектуру, живопись и музыку. Травля формалистов в разных областях искусства проходила в разные по времени периоды.

---

[299] Киршон В. Драматургию – на передовые позиции» // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 61.

[300] Там же. С. 69.

[301] Там же. С. 70.

Последним вопросом, поднятым Киршоном, стал вопрос о ведущей роли драматургии. Здесь автор повторяет позицию Ю. Либединского, уже описанную и раскритикованную в своей статье Глебовым, о приоритете пьесы над театральной интерпретацией (интерпретацией как актера так и режиссера). В поддержку своей позиции Киршон проводит сравнение пьесы с партитурой для оркестра, сравнивая дирижера с режиссером, критикуя выдвижение последним собственных идей, которые могут быть «противоположны тем, которые развиты в пьесе». Примером такого «дурного» внедрения режиссера в текст автора Киршон приводит «Гамлета» в Вахтанговском театре (реж. Н. Акимов)[302].

Возвращается к творчеству Шекспира и следующий автор, представленный в первом дискуссионном сборнике Автономной секции драматургов при оргкомитете ССП, Михаил Левидов. Его статья «Мы и Шекспир» представляет еще один взгляд на проблему постановки классического наследия в современном театре и о взаимодействии с этим материалом современных советских драматургов.

«Чему мы должны учиться у Шекспира?». Это, пожалуй, центральный вопрос, которым задается как автор статьи, так и многие советские драматурги. С этим же вопросом обращались к Сигизмунду Кржижановскому после докладов о творчестве Шекспира (см. глава III §3). С таким же вопросом обращались и к современной драматургии, пытаясь уяснить для себя технологические приемы, таких авторов, например как Б. Шоу.

М. Левидов концентрируется на вопросе: «А кто же он, этот Шекспир? Что ассоциируем мы с этим именем?» Оставляя за скобками проблему авторства (кем же был Шекспир? Лордом Ретлендом или Дерби или Бэконом), Левидов, в первую очередь, видит в Шекспире «изощренного формалиста, исключительного техника и мастера театрально-словесного развлекательства», а во вторую очередь, «Шекспира-приспособленца»,

[302] Там же. С. 71-72.

политического угодника обслуживающего социальный заказ. Но главным для Левидова в Шекспире остается «великий мыслитель и гениальный художник», сумевший возвысить «мысль в степень искусства и сделать искусство оружием философии».

Далее Левидов анализирует на материале «Ричарда III» специфику творчества Шекспира, включая в свои рассуждения и сведения по политической истории Англии. Рассматривая социальный заказа эпохи заката Ренессанса, Левидов приводит те требования времени, которые искажают предпочтения Шекспира в отношении собственных героев на примере образа Ричарда, что рассматривается им как политическое угодничество. Левидов также разбирает литературную критику Шекспира. Левидов свободно владел английским языком и читал Шекспира и современную ему критическую литературу в оригинале.

Собственно ответ на вопрос о том, «Чему же советским драматургам учиться у Шекспира?» Левидов дает в конце своей статьи.

«Не его драматургической технике, не его сценическому языку, не его театральным приемам. Все это временно и условно и, за немногими исключениями, не специфично для настоящего Шекспира, будучи главным образом обусловлено требованиями тех двух линий театра.

А только – и исключительно – примату волевого начала в его творчестве, проблемно-публицистической стихии его театра»[303].

Таким образом, Левидов в своей статье сместил ракурс рассмотрения творчества Шекспира с утилитарного использования метода, к сущностному самоопределению драматурга как волевого начала, цель которого: «Не забавлять, не поучать, а воевать».

Характерной чертой первого сборника по проблемам советской драматургии стала постоянное обращение практически всех авторов статей к наследию классической драматургии, и особенно обращение к Шекспиру. Именно фигура Шекспира, его творчество стало эталоном для советского

[303] Левидов М. Мы и Шекспир // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 87.

драматурга. Преднамеренно или нет, но все участники первого дискуссионного сборника уделяли Шекспиру часть своего текста, возможно, что тон был задан как раз Горьким.

В следующей статье сборника «Драматург и Современность» Борис Ромашев опять ставит в пример современному драматургу Шекспира. Автор считает, что Шекспир вольно обращается с материалом, берет готовые хроники, но наполняет их новыми смыслами, потрясая зрителя. Ромашев подчеркивает опережение театра перед драматургией, а тенденцию ухода профессиональных литераторов, пишущих качественные водевили, не решают проблемы «серьезной современной пьесы». Ромашев первым в сборнике задумывается над историческим становлением советской драматургией, критикуя РАППовскую генеалогию советской драмы, и размышляет над поэтикой революционной драмой в России (А.В. Луначарский, В. Маяковский, 1920-е, Биль-Белоцерковский, 1930-е), советской драмы вошедшей в репертуар революционного театра.

Следующим важным тезисом Ромашова является признание слабости современной как литературной так и театральной критики, незнание технологии драматургического мастерства и отсутствие как таковых методических пособий. Объяснялся же такой провал автором тем, что во 2-й пол. 1920-х гг. преобладала РАППовская критика, наклеивавшая ярлыки, и неспособная изложить собственную строгую концепцию драматургической работы современного литератора.

Стоит отметить что данная ситуация характера для всех авторов дискуссионного сборника. После 23 апреля 1932 г. все драматурги и критики оказались в сложной ситуации неопределенности позиции власти, не-четкости артикуляции ее позиции. С концом гегемонии РАППа возникает этап самоопределения драматургии, попытки ее саморефлексии, в этой ситуации и возникает сам сборник как подготовительный этап к первому съезду писателей, который «все должен был расставить по местам». Съезд должен был прекратить всяческие дискуссии, чей авангардный, боевой дух

пореволюционной поры еще присутствовал в жизни литературных организаций (что доказывают жаркие споры во Всероссскомдраме). Принятие единой линии под руководством партии и «лично товарища Сталина», меняло не только направление творческих дискуссий, но и неизбежно привносило институциональные изменения.

В статье Ромашова однако кроме негодования в отношении теоретической слабости критики (Ромашов критикует Волькенштейна) нет конкретных предложений, а есть лишь лозунги и призывы к следованию тем техническим приемам в произведении, которые соответствуют идейной концепции драматурга. В пример он ставит «Бориса Годунова» А. Пушкина, где великий русский поэт наиболее органично использует методы другого великого, но уже, английского поэта Шекспира.

«Пушкин не потому следовал приемам шекспиризации в своем “Борисе”, что не умел бы построить драму в более традиционной форме. Современные Пушкину драматурги тоже пытались шекспиризировать, но довольно безуспешно. Пушкин хотел создать народную драму, и принцип шекспиризации наиболее соответствовал его идейному замыслу»[304].

В лице Пушкина и Шекспира воедино слились идеалы с одной стороны национальной литературы, с другой интернациональной. «Пантеон богов» таким образом, имел свою внутреннюю смысловую цельность, прекрасно встраеваемую в рамки идеологии. Если с Гоголем все было не столь однозначно (см. доклад Белого о Гоголе), то Пушкин «с национальными мотивами» и Шекспир «с вечными проблемами бытия» отлично укладывались в политическую конъюнктурную схему.

В очень небольшой статье «Черты великого» Льва Славина выделяются собственно черты великого, которые будут присуще советской драматургии в будущем. Это, во-первых, **идеализм** («Мы увидим победу мужественного, сильного, наиболее человеческого человека. Великий драматург создаст наконец человека из расы социализма, которой мы еще так несовершенно

[304] Ромашов Б. Драматург и современность // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 99.

населяем наши пьесы»)», во-вторых, **объективность** («Это будет драматургия всеобщей правды»), в-третьих, **жизнерадостность** («Самая трагедия великого советского драматурга всем смыслом своим будет звать к жизни, к борьбе, к радости»),в-четвертых, **ясность** («Мы вырабатываем язык широчайшей доступности, мы ищем форму (ситуации, синтаксис, разговорные интонации, развитие) наиболее народную»), и наконец, **интеллектуализм** («Публицистические ходы мышления наиболее популярны и привычны массам. Эти ходы не противоположны искусству. Они обратимы в него. Интеллектуализм – верный принцип»)[305].

Следующей небольшой двухстраничной статьей в первом дискуссионном сборнике отметился Файко. В «Материале и теме» Файко говорит о невозможности применения к драматургии тематического подхода. Общие категории, рубрики тем уходят на второй план, а центральной проблемой советской драматургии Файко видит в конкретном, в частном, в подробностях и оттенках индивидуально-человеческого. Возникает ведущая предпосылка создания пьесы, а именно внутренняя тема, стимулирующая художника к творчеству. Отсюда вырастает проблема материала и отношения к нему. Для Файко не так важно быть новатором или архаистом, главное убедительное звучание на советской сцене.

В конце статьи Файко выделяет две категории драматургов, которые переживает кризис. Первые – «старшего поколения», находящиеся в страхе от того, что исчерпали себя, вследствие чего «запасаются сырьем как и где попало и пускают его в обработку, чтоб только не отстать от эпохи». Вторые же – «молодые», которые полны идеями и замыслами, но не способны их оформить, «сырье давит их».

Следующей статьей дискуссионного сборника, носящей сугубо теоретический характер, является статья «Технология драмы» Алперса. Вот ее основные тезисы.

[305] Славин Л. Черты великого // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С.103-105.

Раскритиковав тип хроникальной драмы, выраженный в пьесах таких советских драматургов как Вишневский и Славин, Алперс переходит к вопросу композиции, который является, по его словам, центральным вопросом современной драматургической практики. Говоря о творчестве Афиногенова, Алперс представляет другой тип драмы – драмы комнатно-салонного типа, в противовес которой была создана хроникальная драма. Критики подвергается не только «Чудак» Афиногенова, но и «Унтиловск» Л. Леонова и «Смена героев» Ромашова.

Однако главный «технологический» вывод из статьи Алперса можно сделать в определении главного принципа композиции пьесы, которая непосредственно связана с построением социального образа в советской драме. Главные же дискуссии «технологического толка», завязаны именно на определении «сегодняшнего социального». То есть конкретно-индивидуальное рождается в динамике поведенческих актов, мотивированных в первую очередь «социально-экономическими законами и нормами классовой борьбы»[306], через индивидуальные, частные происшествия надо показать глубокую внутреннюю закономерность в движении образа.

Завершает свою статью Алперс вопросом реформы языка в современной пьесе. Этот вопрос является решающим звеном на котором скрещиваются технологические вопросы советской проблемной драмы. Слово, по мнению Алперса, не должно играть роль плаща, накинутого на скелет действия. Слово должно иметь самостоятельную роль, оно есть основной выразитель и носитель мысли, двигающей действие драмы[307].

Утверждением нового, «подлинно социалистического» театра, открывается статья «Театр социального оптимизма» Серго Амаглобели. Она носит характер манифестации и состоит из пяти частей, в которых объясняется собственно, что есть театр социального оптимизма, драматург

[306] Алперс Б. Технология драмы // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 124.
[307] Там же. С. 127.

театра социального оптимизма, актер театра социального оптимизма, его режиссер и зритель. Не принимая театра субъективного психологизма (МХАТ), ни театра конструктивистского (Мейерхольд), ни театра эстетического (Камерный театр), театр социального оптимизма использует все лучшие в этих театрах и подчиняет их «мировоззрению и мироощущению нового человека, социального оптимиста». Роль драматурга в таком театра крайне высока, выше, чем роль режиссера. Драматург отбрасывает бесплотные споры между «архаистами» (Афиногенов, Киршон и др.) и «новаторами» (Вишневский, Погодин и др.), при этом разрешая теоретические проблемы с точки зрения «социалистического стиля». Что же это за социалистический стиль? Амаглобели отвечает.

«Театр социального оптимизма – это театральное течение, в котором мировоззрение и мироощущение пролетариата органически выражается людьми, художественное мышление которых формировалось и формируется в условиях социалистического строительства, где художник освобождается от противоречий между старым и новым, от колебаний на путях своего развития, от крепких устоев и системы старой театральной культуры и становится рупором бодрых порывов нашей стройки, больших страстей наших строителей, большой мысли наших вождей»[308].

Надо сказать, что статья Амаглобели полна пафоса и внешне логична, но, по сути, в ней не раскрывается, чем собственно является «театр социального оптимизма» и почему он должен прийти на смену театрам прошлого (МХАТ, театра Мейерхольда и др). По-видимому, в короткой ситуации утраты четкого политического вектора в отношении драматургии со стороны власти после 23 апреля 1933 г. и до выдвижения основных тезисов первого съезда советских писателей, Амаглобели, пытаясь уловить движение (пожелания) партии и прославляя эпоху реконструкции, как период тотального строительства социализма, делает акцент на слове «оптимизм»,

[308] Амаглобели С. Театр социального оптимизма // Драматургия. Перв. диск. сбор. М. 1933. С. 146.

пытаясь выразить общее настроение эпохи, как оптимистическое. Именно позитивный заряд энергии политической воли советской власти выражается у Амаглобели в той непримиримой и однозначной позиции, которую несет собой «театр социального оптимизма». Свою статью он завершает ярким аккордом, в котором выявляются все стороны непоколебимой веры этого «нового» театра в волевых решениях «вождей пролетариата», которые и должны на самом деле стать (и стали) и «драматургами» и «режиссерами» в театре под названием СССР. Театр же этот в 1930-х гг. становился все более оптимистичным и все более кровавым.

«Театр социального оптимизма – это театральное течение, в котором мировоззрение и мироощущение пролетариата органически выражается людьми, художественное мышление которых формировалось и формируется в условиях социалистического строительства, где художник освобождается от противоречий между старым и новым, от колебаний на путях своего развития, от крепких устоев и системы старой театральной культуры и становится рупором бодрых порывов нашей стройки, больших страстей наших строителей, большой мысли наших вождей[309]».

Следующая статья дискуссионного сборника «О советской драматургии» принадлежит Валерию Яковлевичу Кирпотину и носит совершенной иной характер по сравнению с предыдущей статьей Амаглобели. Будучи секретарем Максима Горького, да и вообще, ключевой фигурой в советской литературной критике, Кирпотин в своей статье сдержан и серьезен. Почти половина текста посвящена общим, обязательным местам о классовой борьбе, социально-экономической реконструкции страны, роли советской драматургии в строительстве социализма и т.д. Однако замечания, посвященные методу социалистического реализма, и тому в чем собственно Кирпотин видит диалектико-материалистический творческий метод, перенесенный в область драматургии, имеет определенную ценность.

[309] Амаглобели С. Театр социального оптимизма // Драматургия. Перв. диск. сбор. М. 1933. С. 146.

Кирпотин начинает свои теоретические рассуждения о тематике, трактовке драматического конфликта, образа и сюжета в советской драматургии с цитаты из «Теории литературы» Томашевского, с которым он начинает вести полемику в отношении определения «темы» для литературного произведения. Отходя от формального понимания темы, как единства отдельных элементов произведения, Кирпотин говорит об обязательном включении «практического отношения автора к изображаемому» с его классово-политической позиций[310]. Далее, критикуя «Драматургию» Волькенштейна за «борьбу героя с самим собой», РАПП за «психологизм», Литфронт за «антипсихологизм», Кирпотин рассматривает драматический конфликт, понятие образа в драме и роль жанров с позиций «социалистического реализма», объясняя образ драматурги где представлено «единство социального и индивидуального при примате социального»[311].

Заканчивает свою статью Кирпотин проблемой создания репертуара для самодеятельного театра, он цитирует резолюцию XVII партконференции и слова Ленина о будущем «свободной литературы» в социалистическом обществе.

Следующая статья «О “неотразимой необходимости”» И. Крути, «формально» посвященная теории жанра в советской драматургии и проблемам овладения драматургических технологий, на деле представляет собой небольшой анализ творчества Н. Погодина и пьесы Максима Горького «Егор Булычев». Цитируя Чернышевского о Шекспире и рассуждая о творчестве таких разных драматургов как Афиногенов и Вишневский автор приходит к банальному и политически-корректному выводу о том, что «дело не жанре и не только в овладении технологией, а в мировоззрении драматурга», от чего статья выглядит тускло.

Статья Осафа Семеновича Литовского «На “проходные” темы» носит характер рассуждения на тему пьесы-середняка в современном советском

[310] Там же. С. 158.
[311] Там же. С. 160.

театре. Литовский ратует за пьесы «облегченного» типа, не претендующих на то, чтобы быть «событием театральной жизни», а также за профессиональное мастерство драматурга. Критикуя, в общем современных драматургов, и не называя имен, Литовский отмечает неумение авторов строить типический образ, любовь к ремаркам и невнимание к амплуа актеров. Таким образом, Литовской в своих небольших заметках говорит о «существенных» мелочах, встречающихся в современной драматургии, завершая свои рассуждения пожеланием соответствия у драматурга образа и слова у его героев.

Пристальный интерес в дискуссионном сборнике вызвала статья Николая Оружейникова «Драматургия мысли». Оружейников одна из главных фигур в среде литературных критиков Всеросскомдрама. В фонде № 52 ест большое количество его критических статей на пьесы многих советских драматургов.

Статья представляет собой попытку размышления о философии драматургии для современной советского драматурга, в первую очередь через пресловутый стиль «социалистического реализма».

«Утверждение новых героев, новых идеалов новых общественных навыков составляет программу нашей драматургии»[312].

По мнению Оруженийкова драматургия обязана быть идейной. Однако большая идея не должна быть понята, ни как формально логическая схема (критика пьесы «Страх» Афиногенова и «Суд» Киршона), ни как способ идеализации действительности (приукрашивание ущербности жизни свойственно только буржуазному искусству, а искусство социалистическому оно не к чему).

Статья Роберта Андреевича Пельше «О наследстве и советской драматургии» на фоне многих других статей первого дискуссионного сборника выглядит также не очень убедительной с теоретической точки зрения как и другие статьи сборника. Пельше один из первых латышских

[312] Оружейников Н. Драматургия мысли // Драматургия. Перв. диск. сборник. С. 188.

литературных критиков марксистской школы, автор книги «Наша театральная политика» (1929 г.).

В статье автор совсем поверхностно касается проблемы фабулы в драме, роли интриги, положения и характера, а также вопроса монументальной формы драмы. С большим количеством используемых цитат из классиков марксизма автор обращается к вышеперечисленным темам, используя не столько материал современной советской драматургии, сколько драматургию прошлого. Он пространно рассуждает как о русской дореволюционной драматургии (А. Островский, Л. Андреев, А.Чехов), так и о мировой драматургии (Шиллер, Шекспир, Шоу) в ключе либо критическом, либо одобрительном, в зависимости от правильности идеологических установок автора. Трагедия как жанр возможна для использования современными авторами только в контексте исторической пьесы, которая должна быть посвящена истории классовой борьбы. Более того, подобная пьеса должна быть выстроена и представлена зрителю в монументальных формах, которые в свою очередь, напоминали бы массовое действо (первые годы революции, манифестации, массовые протесты и др.).

Эпическое величие и неизмеримость эпохи Пельше видит в драматургии Вишневского, которая являет собой, по его мнению, пример монументальной формы в современной драматургии. Комедия также представляется приоритетным направлением для советских драматургов, в ключе, заданном Чижевским, Эрдманом и Ромашовым десять лет назад, но «только не смехом “халтурно-обывательской” “Свадьбы” Мих. Зощенко»[313].

Проблемам советской комедии посвящена завершающая статья первого дискуссионного сборника. Автор статьи Р. Пиккель пытается раскрыть специфические особенности жанра и возможности их углубления в рамках советской драматургии. Смех в первую очередь социальное явление и может носить функцию разоблачения и дискредитации, причем примером для Пиккеля является не только Чацкий из «Горе от ума», но и собственно сам

[313] Пельше Р. С. 218.

Сталин со своими речами на XIV, XV, XVI съездах против троцкистов, правого уклона и оппортунистов внутри партии[314]. Таким образом, главным примером для советского драматурга, должны стать речи вождя, как образец «меткого и сокрушительного» оружия смеха.

Кроме ориентирования на вождя для советского драматурга, комедия не должна быть делима на комедию положений и комедию характеров. Из существующих же видов комедии следует обратить внимание на водевиль и сатиру, на полярные виду комедии, «правый и левый ее фланг»[315].

Оба вида комедии нужны пролетарскому зрителю, водевиль «для отдыха», а сатира как «оружие искусства в борьбе с классовым врагом»[316].

Заканчивает же свою статью Пиккель пожеланием: «Пишите весело и талантливо».

Стоит отметить, что до первого съезда советских писателей было выпущено два дискуссионных сборника. После 1934 г. эта инициатива не была продолжена.

Второй сборник уже гораздо больше ориентирован на анализ творчества конкретных драматургов, чем первый. Отдельные статьи посвящены творчеству Ю. Олешы (статья Кирпотина), Н. Погодина (статья Гурвича), В. Вишневского (автор Амаглобели), В. Маяковского (Февральский), А. Луначарского (Иоганн Альтман), Файко (статья «Лирическая тема» Б. Алперса)

Также в сборнике присутствуют статьи с историческим экскурсом и назиданием для молодых драматургов, лозунг которой звучал бы так: «Каким театром нельзя увлекаться?».

Таковой статьей является статья «Молодой драматург» Н. Оружейникова. Она посвящена критике Чехова и театральной традицией, связанной с «чеховским театром», а также опасностям, которые ждут молодого драматурга, увлекшегося экспрессионистской драмой.

[314] Пиккель Р. Советская комедия // Драматургия. Перв. диск. сборник. М. 1933. С. 224.
[315] Там же. С. 230.
[316] Там же. С. 231.

Статья «У драматургического станка» А. Глебова по форме представляет собой рассуждение автора об особенностях собственной работы, а также о специфике творческой деятельности драматурга в период социалистической индустриализации, о задачах создания монументальных произведений в драматургии, которые создаются нелегко, однако являют собой образ эпохи.

Статья Литовского «Вопросы советской драматургии», пожалуй, единственная статья второго дискуссионного сборника, которая ставит своей задачей осветить основные направления советской драматургии от момента революции до 1934 г. Сама структура статьи, напоминает структуру учебного пособия. В первой части дается хронологическая канва, с небольшим анализом тенденций и именами драматургов. Представляется эволюция жанров в драматургии этого периода. Во второй части разбирается ряд проблемных вопросов советской драматургии. От мировоззренческих вопросов РАППа и конкретных проблем (позиции иных литературных группировок 1920-х гг. умалчиваются) автор переходит к ключевому партийному решению 23 апреля 1932 г., а далее дается некий критический экскурс, в сторону конкретных пьес за 16 лет Октябрьской революции. Заканчивается же статья лозунгом «социалистического реализма» как ведущего стиля советской драматургии и победой исторических решений XVII партийного съезда и лично товарища Сталина.

Таким образом, претендующая на некоторое обобщение и выводы, статья Литовского оных не предоставила. «Начав за здравие, а кончив за упокой», Литовской очень четко расчертил область рассмотрения советской драматургии на отрезке первых 16 лет советской власти. Именно в таком же ключе, уже позднее в 1950-е гг. советские литературоведы начнут, изучая собственно советскую драматургию (в определенном круге авторов, с определенными штампами) писать первую главу учебника, посвященную 1920-м гг. Однако аналитика пьес 1930-х гг. у Литовского отсутствует, и

подменяется «пламенными» лозунгами. Но несмотря на это, можно считать именно статью Литовского программной для всего сборника.

Статья «Кандидаты и эпоха» М. Левидова написана очень остроумно, с большим количеством «злых» шуток в дух Бернарда Шоу В ней автор не столько анализирует творчество трех современников драматургов, сколько острит на тему «качественного уровня» драматурга. Статья носит практически газетный характер, но при этом является украшением «безделушкой», к достаточно серьезному по настрою второму дискуссионному сборнику.

«Мои фрагментарные мысли, в которых, быть может, афоризмов и постулатов больше, чем доказательств, должны, мне кажется, показать читателю, что и Чекин, и Милькин, и Ржешевский лишь кандидаты на звание драматурга нашей эпохи. А эпоха наша – очень строгий экзаменатор»[317].

В. Волькенштейн, чей теоретический труд «Драматургия» критиковали практически все участники первого сборника, попытался реабилитироваться и написал большую статью, посвященную исторической драме (надо отметить, что это первое серьезное исследование по теме). Статья выглядит практически как пособие для драматурга. Специфику работы драматурга-историка Волькенштейн раскрывает на материале пьес Шекспира («Кориолан», «Антоний и Клеопатра», «Юлий Цезарь»), Дюма («Екатерина Говард»), А.К. Толстого («Смерть Иоанна Грозного»), А.С. Пушкина («Борис Годунов») и др.

Из современной же драматургии, по мнению Волькенштейна, весьма богато представлена в рамках исторической драмы только тема гражданской войны. Автор приходит к ряду выводов в отношении особенности работы над исторической пьесой.

[317] Левидов М. Кандидаты и эпоха (о трех драматургах) // Советская драматургия. Второй диск. сборн. М. 1934. С. 190.

«Автор не должен забывать, что он пишет, в сущности, не историческую драму, но современную драму на историческую тему для современной аудитории и для современных актеров»[318].

В отношении же к историческому факту, драматург-историк может иметь большую свободу, чем историк-романист. «Композиция драмы столько сложна, концентрация действия столь существенна для цельности впечатления, что придирчивые требования точности могут окончательно связать автору руки»[319].

Проблематика исторической пьесы была поднята в это же время в рамках работы автономной секции драматургов С. Кржижановским в его докладе на материале исторических хроник Шекспира (о чем подробнее речь пойдет в следующем параграфе).

Статья «Драматургия и театр» Д. Тальникова довольно большой текст, основная цель которого заключается в раскрытии и доказательстве тезиса о примате драматургии в театре, приоритете драматургии, как факта художественной литературы над «материалом для сцены».

«Подлинная драматургия, – и это надо твердо установить – прежде всего высоко художественная литература, но со своими специфическими художественными отличиями жанра (сценичность формы, диалог и др.) – литература, живущая своей самостоятельной от театра жизнью»[320].

Завершает второй сборник статья «Драматургия социалистической индустриализации» Р. Пельше. Эта тридцатистраничная аналитическая статья посвящена подробному разбору пьес, написанных на индустриальную тему с кон. 1920-х гг. по 1934 г. Статья состоит из пяти частей.

1. Тематика и образы.

2. Неудачный выстрел (анализ пьесы «Выстрел» А. Безыменского).

3. Хороший друг (анализ пьесы «Мой друг» Н. Погодина).

---

[318] Волькенштейн В. Об исторической драме // Советская драматургия. Второй диск. сборн. М. 1934. с. 209.

[319] Там же. С. 210.

[320] Там же. С. 217.

4. Творческие принципы и приемы.

5. Выводы.

Во вступлении звучит крайне пафосное заявление о существовании и приоритете искусства индустриальной эпохи.

«Социалистическая индустриализация создала свое искусство и свою драматургию, драматургию Днепростроя и Магнитостроя, драматургию мировых гигантов и мировых задач, драматургию великой перестройки хозяйства и хозяина»[321].

В первой главе выявлены основные тематические линии в современной советской драматургии, посвященной социалистической индустриализации.

Тематика советской драматургии представляется автору следующей: восстановление промышленности; призыв к поднятию производительности труда на заводе; проблема выдвиженчества (например, местный рабочий назначается директором завода в пьесе «Рельсы»); проблема новых форм труда («До 1929 года “большая драматургия” не знает “бригады и соцсоревнования”, в ней еще не фигурируют понятия “темпы”, “рекорд” и т.д.»); лозунг «За ударные бригады» («Выстрел» А. Безыменского); тема социалистического соревнование («Темп» Н. Погодина, «Крепость» С. Розанова, «Страна должна знать» И. Назарова, «Жизнь меняется» Б. Кисина, «Радость» Д. Щеглова, «Дело чести» Н. Мерцальского, «Варенычи» Строганова и т.д.); проблема массового производственного энтузиазма и мировых рекордов («Легенда» К. Ковалевского, «Энтузиасты» Н. Серебрякова и Елены Тарвид, «Время, вперед!» В. Катаева, «Мастер» В. Голичникова, «Штурм неба» П. Арского и др.); производственная комедия («Время, вперед!» В.Катаева); овладение техникой и рабочее изобретательство («Поэма о топоре» Н. Погодина, «Взрыв» Б. Папаригопуло и др.); тема вредительства («Рост» А. Глебова, «Рельсы гудят» В. Киршона); проблем интеллигенции и кадров не только в ракурсе вредительства, но и в

[321] Пельше Р. Драматургия социалистической индустриализации // Советская драматургия. Второй диск. сборн. М. 1934. С. 269.

плане переплавки; тема расслоения интеллигенции («Заговор чувств» Ю. Олеши и др.); тема места женщины в социалистическом строительстве («Ее путь» Ю. Болотова, «Инга» А. Глебова и др.); роль молодежи во главе с комсомолом на производстве («трамовская драматургия», «Поэма» Н. Погодина и др.); тема интернационального классового воспитания («В далекой фактории» Н.Н. Шаповаленко, «Дело чести» И. Микитенко, «Магистраль» Никулина и Крейна, «Солнечная сторона» Давидовского и др.)[322].

Во второй и третьей частях статьи приводится подробный анализ пьес «Выстрел» А. Безыменского и «Мой друг» Н. Погодина.

Четвертая часть статьи, посвященная творческим принципам и приемам в работе современных драматургов над темой социалистической индустриализации. Эта часть интересна попыткой автора развести на примере ряда пьес стилевые принципы и мировоззренческие позиции того или иного автора, а также вскрыть сущность взаимодействия ряда формальных принципов с содержанием индустриальной пьесы.

На примере пьес ТРАМа и Литфронтовских драматургов автор вскрывает «чуждую советской тематики» эстетическую сторону формальных поисков авторов этого направления. С другой стороны, автор подвергает критике принципы «натурализма, психологизма бытовизма», обвиняя ряд драматургов в некритическом отношении к «буржуазным творческим принципам»[323].

С точки зрения технических приемов анализируется «Поэма» Н. Погодина. В пьесе «Энтузиасты» Н. Серебрякова и Е. Тарвид выявляется принцип монтажа, принцип «кадровости» в структуре текста. Так же рассматривается тип драматургического плаката как специфическая форма репрезентации ряда тем индустриальной тематики. Большой интерес у автора

[322]Там же. С. 270-282.

[323] Там же. С. 291.

вызывают творческие приемы В. Катаева, которые он раскрывает по композиции комедии «Время, вперед!».

В «Выводах» дается обобщенный, крайне пафосный оптимистический призыв к активизации на творческом фронте, где боевым авангардом является советская драматургия.

«Голос искусства, драматургии страны возрождения рода человеческого в эпоху сталинских пятилеток, говорящий конкретными нуждами и мощью социалистической революции, должен звучать в мир и в века. И он будет звучать!»[324].

В целом статья Пельше очень подробно и «по делу» анализирует представленную тему драматургии социалистической индустриализации и является ценным материалом, для понимания той степени «саморефлексии», которой достигли советские драматурги и литературные критики в отношении современной для них ситуации в искусстве.

***

«Съезд победителей» – XVII партийный съезд, проходивший в Москве в январе-феврале 1934 г., стал следующим рубежом, а точнее концом для литературных организаций. Таким образом, Автономная секция драматургов реализовала ту программу, которая была представлена на первом съезде Советских писателей. Тезисы же первого съезда, по сути, были продиктованы лично Сталиным (доклад Жданова на XVII партсъезде и доклад Горького на первом съезде Советских писателей тому доказательство[325]).

[324] Там же. С. 300.

[325] Подробнее см.: XVII съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). Стенографический отчет. М. Партиздат, 1934. 716 с. ; Первый Всесоюзный съезд советских писателей: 1934. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1990. 718 с.

§ 3. Всеросскомдрам и теория драмы (выступление С.Д. Кржижановского в автономной секции драматургов при оргкомитете ССП)

Направленность на обращение к квалифицированным кадрам специалистов, как особенность сталинского периода правления, ярко прослеживается в области цехового производства как гуманитарного знания, так и художественной литературы. В области изучения технологии производства драматургического материала преобладал не поиск творческой формы, не свободное волеизъявление позиции автора, а обслуживание заказа с одной стороны, с другой стороны постоянные консультативные собрания для решения вопросов, как же писать советские пьесы, на каких авторов опираться, а каких изгонять за «буржуазные» влияния, кого согнать с пантеона, а кого на него возвести. Эти вопросы были частью будней членов и сотрудников главной профсоюзной организации литераторов – ССП. Кто в этом может помочь молодым советским драматургам? Только специалист.

Как ценность инженерной интеллигенции, которая приобрела невероятно высокий вес в социуме, так и специалисты в области «инженерии душ» пролетариата, получили возможность, естественно, «в рамках общего социалистического пафоса строительства», которым была полна эпоха реконструкции, в рамках советского вектора все-таки давать конкретно-исторические фактические знания о писателях, об истории создания текстов и возможность проводить некоторый анализ как канонических текстов (Шекспир), так и драматургов в той или иной мере «спорных» (Б. Шоу).

Кржижановский был как раз таким «спецом». Это был человек, знавший основные европейские языки, читавший классическую литературу в оригинале, имевший необычайно острый ум и воспитанный в традициях еще дореволюционного гимназического и университетского образования. Именно такой человек подходил на роль докладчика в рамках организации.

Можно сказать, это показывает стенограмма докладов и собственно полемика вокруг них, что дух творческой борьбы и поиска схож с духом и творческой активностью ГАХНа.

Роль С.Д. Кржижановского в рамках советских институций практически не изучена[326], равно как и его литературоведческие работы не попадали в поле зрения историков литературы.

Материалы фонда Всеросскомдрама позволяют в «реальном времени» представить его участие в литературоведческой рефлексии. Среди документов фонда сохранились никогда непубликовавшиеся стенограммы докладов Кржижановского, прочитанных им в стенах Автономной секции драматургов: «Технология творчества Бернарда Шоу» (26 марта 1934 г.), «Сюжет и стиль шекспировской комедии» (22 марта 1935 г.); «Об исторических хрониках Шекспира» (9 апреля 1935 г.).

Стенограммы этих докладов и их обсуждений отложились в ОР ИМЛИ[327] и РГАЛИ[328] и никогда не издавались.

Первый доклад, прочитанный Кржижановским в стенах автономной секции драматургов, был посвящен технологии творчества Бернарда Шоу. До своего выступления 26 марта 1934 г. Кржижановский в феврале того же года написал статью «Драматургические приемы Б. Шоу». Эта статья сразу же пошла в печать и была опубликована в «Литературном критике»[329]. Доклад несет в себе основные тезисы статьи, однако исследовательский интерес представляет не только стенограмма доклада но и обсуждение (текста доклада, если он, конечно, существовал, в архиве писателя в РГАЛИ не сохранилось). Фигура Б. Шоу, надо сказать, вызывала огромный интерес у советских писателей, и в первую очередь, у драматургов.

---

[326] См: Кржижановский С.Д. Собрание сочинений : в 5 т. / сост. и коммент. В. Перельмутера. Т. 1. СПб.: Symposium, 2001. С. 16.

[327] ОР ИМЛИ. Ф. 52 («Всеросскомдрам»). Всероссийское общество композиторов и драматических писателей – творческое объединение советских драматургов и композиторов, существовавшее с 1930 по 1933 г.

[328] РГАЛИ. Ф. 631 («Союз советских писателей»).

[329] Кржижановский С.Д. Драматургические приемы Бернарда Шоу // Литературный критик. 1934. № 4. С.

Инициатором встречи драматургов с Кржижановским, который выступил в данном случае в качестве литературоведа, был М. Левидов – советский писатель и драматург, член Всеросскомдрама и автономной секции драматургов ССП, большой поклонник творчества Б. Шоу.

Интерес Кржижановского к Б. Шоу, безусловно связан с собственной драматургической практикой. Как отмечает в своих комментариях В. Перельмутер[330], Кржижановский благодаря детальному анализу текстов Шоу использует выявленные драматургические приемы в собственной пьесе – трагифарсе «Тот третий», последней драматургической работе Кржижановского, написанной им в 1937 г. Большая любовь М. Левидова к пьесам Шоу, ярым пропагандистом которого он был, также связана с собственным творчеством. Не зря за его остроумие современники прозвали его «советским Бернардом Шоу».

Возможно, пристальный интерес к творчеству Б. Шоу, и шире к английской драматургии и литературе, связывавший Кржижановского и Левидова, имел отношение к их непосредственному участию в деятельности Камерного театра. Пьесы обоих шли в Камерном театре, хоть и очень не долгое время. Пьеса о Бабефе «Заговор равных» Левидова (1927 г.) и «Человек, который был Четвергом» по роману Г.К. Честертона Кржижановского.

Прямое обращение к Б. Шоу Кржижановского также связано с участием последнего в создании Таировым спектакля «Египетские ночи» - композиции из сочинений Пушкина, Шекспира и Шоу. Три этих писателя станут главными героями литературоведческих статей Кржижановского на протяжении всех 1930-х гг.

Всего Кржижановский написал семь статей о Б. Шоу (три из которых вошли в собрание сочинений, остальные находятся в архиве писателя в РГАЛИ). Последняя статья о Шоу датирована 1940-м г. Как это ни странно,

[330] Кржижановский С.Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собр. соч. т. 4. / сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб.:«Симпозиум», 2006. С. 794.

но в 1940-х гг. Кржижановский практически не обращается к анализу драматургических произведений. Ни к Шоу, ни к Шекспиру. Самым богатым литературоведческим периодом творчества С. Кржижановского остаются 1930-е гг.

Стоит отметить как характеристику эпохи пристальное внимание советских литераторов к творчеству Б. Шоу. Способствовало этому вниманию собственный приезд Шоу в СССР (21-31 июля 1931 г.) и его выступления, в которых он приветствовал советскую власть и лично Иосифа Сталина[331]. На протяжении 1-й пол. 1930-х гг. Шоу крайне популярен, его переводят, публикуют и ставят на различных площадках.

Запрос советских драматургов на изучение технологической стороны создания пьес всплывает в дискуссиях и обсуждениях докладов. В том числе и доклад Кржижановского о «Технологии творчества Бернарда Шоу» вызвал интерес и многочисленные вопросы к докладчику.

Обращение к Б. Шоу также вписывалось и в другой «тренд» эпохи. А именно запрос на умную пьесу[332] от современного советского драматурга и на умный спектакль от советских режиссеров.

Владимир Волькенштейн поддержал выступление Кржижановского. «Доклад посвящен технологии творчества Бернарда Шоу. Так, по крайней мере, он назван. Но дает доклад очень глубокий образ Шоу в целом и если это технология, то в самом глубоком смысле этого слова. Это та технология искусства, настоящего искусства, которая целиком и органически связана с мировоззрением художника, его характером, его социальными и индивидуальными особенностями. Поэтому этот доклад очень ценен и в нем есть очень интересные методологические моменты. Ведь технология в искусстве это не то, что, например, у столяра мастера. Технология в искусстве это как сказал докладчик, скрипка в футляре. Она имеет

[331] См.: Воронцова Т. В гостях у «старшего брата» // Литература. 2003. № 9. [Электронный ресурс]. URL: http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300909

[332] См: За умную пьесу // Советское искусство. 1933. 26 января. С. 2.

глубочайшее всестороннее развитие. И вот это понимание технологии очень ценно методологически. Это я говорю с точки зрения метода. Доклад сделан очень непринужденно, и он крайне интересен именно в этом смысле»[333].

Арский отмечал: «Мы все мучаемся над большим вопросом – над нашей сложной социалистической советской драматургией. Часто возникают у нас вопросы, в которых отталкиваемся от Левидова, он является заядлым шоуведом, популяризатором его. Это надо приветствовать. В частности Левидов очень интересно подошел к вопросу об «умной пьесе». Меня эта вещь преследует. Я говорил по этому вопросу с товарищами и я думаю, что действительно нам нужна “умная” пьеса.

Вы знаете, что Сталин ставит огромную проблему нашей культуры, вы знаете о больших экскурсах в области литературы тов. Кагановича, вы знаете об экскурсах в Салтыкову-Щедрину и т.д. Часто думаешь, - как нужно учиться, а учиться необходимо от возраста, как мне, так и Чекину. Да и вообще вопрос о возрасте не важен по Шоу. Но и драматургам иногда нужен Гоголь так как есть вещи, которые следует вскрыть, разоблачить и т.д. Нужно дать советского «Ревизора» не в плане сюжета, а путем разоблачительного метода. Нужно разоблачать наши недостатки.

Что меня интересует и чего я не услышал в докладе.

Мы должны учиться у Шоу – очень приятно и хорошо; но мне хотелось бы услышать в заключительном слове как может Шоу научить нас написать “умную” пьесу на разоблачительном материале. Это необходимо, как молодым драматургам, так и многим мастерам драматургии. Я не буду говорить о больших явлениях в нашей общественности – вы все об этом знаете.

Но вот в плане создания “умной” советской пьесы, в плане огромной эрудиции Бернарда Шоу, в плане вскрытия новых типажей, не в плане тех двух дидактиков, которые выходят у Вишневского говорят – что им нравится и что нет, а в плане глубокой философской концепции в

[333] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 215. Л. 32.

драматургии, которой обладает Шоу, мне бы хотелось услышать несколько слов от докладчика о <…> провозвестнике. Это должно освежать как свежая вода. Я бы хотел, короче говоря, узнать какие методы, какие принципы, какие линии мы можем взять у Шоу»[334].

Доклад был воспринят крайне неоднозначно. Вакс выдвинул теорию о том, что Шоу является выразителем интеллигенции, осколком буржуазного капиталистического мира.

«Вот путь социал-демократии - это путь этой самой идеологической надстройки и путь Шоу – самое рельефное выражение этой надстройки. Идти так, чтобы никогда не дойти. Им нечего спешить, они могут идти медленно. И вот с этой точки зрения подходя, нужно сказать, что докладчик с Бернардом Шоу, обошелся снисходительно. Я бы хотел, чтобы тов. Кржижановский проверил свою точку зрения, исходя из своих знаний и глубокого проникновения в творчество Бернарда Шоу <…>

Эти люди второго сорта заявляют: у вас есть кооперативы, больницы, страхкассы! Должны быть издательства, газеты, вам нужны говоруны? Мы свободны. Вот как рассуждает этот второй сорт и это становится социальным явлением. <…> Вот те кадры, типическим выразителем которых является Бернард Шоу. Самым типическим и самым вредным и с этой точки зрения Шоу не шут, а наглец»[335].

Кржижановского его теоретическая направленность, его умение распознавать и стратифицировать методологию того или иного писателя и в доступном виде ее преподносить слушателям. Такой навык был крайне полезен для драматургов, для практиков, которые стремились получить удобные теоретические схемы, в которые можно было закладывать правильный идеологический контент. В связи с чем, собственно отклик, драматургов, выраженный в вопросах и дискуссиях после доклада, бесценен для истории русской драматургии советского периода.

[334] Там же. Л. 33-34.

[335] Там же. Л. 35-36.

Чекин выразил благодарность за доклад и отметил интеллектуальный уровень Кржижановского, который восхищал современников. «Я считаю, что в жизни нашей секции мы слышим первый такой блестящий доклад. Я слушал его с огромным наслаждением как никогда. Вот доказательство, что не нужно приходить с сухими цитатами. Доклад исключительно живой, художественный и в тоже время в отдельных моментах, когда докладчик вспоминал Шоу, то казалось, что "Шоу вспоминает Шоу". Также чувствовалась близость. Повторяю – я с огромным удовольствием слушал этот доклад и думаю, что тов. Левидову за организацию его следует выразить благодарность»[336].

Первое во Всеросскомдраме выступление Кржижановского, посвященное творчеству Шекспира, прошло 22 марта 1935 г. Оно было посвящено сюжетам и стилю шекспировских комедий.

Благодаря вопросам, заданным после выступления докладчика, удается узнать позицию Кржижановского по ряду проблем, которые явно не проступают посредством его опубликованных текстов. Таким образом, публикация и внедрение в научный оборот рассуждений Кржижановского в качестве ответа на вопросы слушателей, а также некоторые специфические особенности собственных докладов автора, являются ценным материалом, дополняющим таким образом литературный портрет писателя.

Материалы фонда Всеросскомдрам, кроме очевидной новизны, а именно публикация документов, связанных со структурными особенностями организации и функционирования, могут быть использованы для расширения наших представлений о конкретных авторах, их позициях, которые не нашли выражение в опубликованных, печатных текстах, а остались лишь в виде стенограммы, сохраненными для потомков. Многие рассуждения и дискуссии по ряду вопросов, которые мы находим в фонде Всеросскомдрама, с новой стороны указывают не только на сами позиции тех или иных драматургов, членов организации, но и на собственно взаимоотношения как

[336] Там же. Л. 38.

внутри организации, так и снаружи. Дискуссии которые формировали «воздух эпохи конца нэпа и начала реконструктивного периода» таким образом становятся самодостаточным ценным аргументом для выстраивания той или иной концепции связанной с литературным процессом этого времени.

Дискуссии, в которых принимали участие такие значительные фигуры своего времени как Кржижановский, Белый, Вишневский, Афиногенов и др. ярчайшим образом описывают круг тех проблем, вокруг которых концентрировались советские драматурги и литературоведы того времени.

Кроме конкретных дискуссионных проблемных зон, возникали и, абсолютно насущные цели, которые требовали решения конкретных задач. Одной из таких целей стало создание учебника по истории советской драматургии. Первым шагом к такому учебнику был сделан в год создания автономной секции драматургов, а именно в 1933 г. Первая попытка была облечена как раз в дискуссионный сборник по советской драматургии. То есть уже в самом названии мы видим некоторую возможность дискуссии, не окончательность выводов в отношении творческих проблем драматургов, не ясной четкой, «командной», заранее заданной программе в отношении последней. Оставался небольшой островок свободы для дискуссии. Этот островок имел определенное географическое и временное расположение. Действительно возможность свободы интерпретации и высказывания в области драматургии еще ощущалась благодаря задачам, не утратившим свою актуальность еще в 1920-е гг., к которым явно примешивались проблемы, заданные РАППом как организации претендующей на гегемонию в литературу. На единственную организацию, правильно выполняющую задачи, поставленные партией перед литературой. Однако партия на захотела расставаться с непосредственным влиянием на писателей, действовала через РАПП, которая превращалась в маленького диктатора для литературы. Именно благодаря сделанному шагу в сторону создания единого Союза

советских писателей и оформилась заявка партии не непосредственный контроль.

Удивительным образом проблемы, связанные с советской драматургией, получили свое выражение в двух дискуссионных сборниках, которые остались уникальным явлением времени. Больше в истории советской литературы не будут издаваться сборники статей, поднимающих актуальные вопросы советской драматургии, отражающие поиск новых путей развития драмы, а также носящих дискуссионный характер, который присутствовал в различных статьях, чей дух был пропитан этой уникальной ситуацией «последнего глотка воздуха».

Позднее, уже с 1950-х гг. подобных сборников, в которых нашли бы выражение различные позиции в отношении драматургии, не будет издано. С послевоенного периода наступает время учебников по истории литературы и истории советской драматургии.

В связи с этой уникальной ситуацией в данном диссертационном исследовании выделен параграф, посвященный двум сборникам автономной секции драматургов. В первую очередь причиной рассмотрения этих сборников является тот факт, что сама инициатива исходила из автономной секции драматургов, а также все авторы, писавшие как в сборнике 1933г. так и в сборнике 1934 г. являлись как членами Автономной секции Союза писателей, так и собственно действующими литераторами, литературоведами и театроведами.

Первое выступление Кржижановского в секции драматургов ССП, посвященное творчеству У. Шекспиру состоялось 22 марта 1935 г. Как зафиксировано в стенограмме доклада, в дискуссии участвовали следующие драматурги: Абрам Маркович Арго (Гольдберг), Петр Лазаревич Жаткин, Лев Владимирович Шифферс, Павел Наумович Фурманский (все члены Всеросскомдрам, затем Автономной секции драматургов при ССП):

Научно-исследовательский интерес Кржижановского к Шекспиру был вызван деятельностью издательства «Academia», в 1931 г. поставившего

задачу издать собрания сочинений классиков мировой литературы. В их число вошел и Шекспир. Статья Кржижановского «Комедии молодого Шекспира» стала предисловием к первому тому собрания (статья не была издана в собрании сочинений по технической причине)[337]. С этого момента начался «шекспировский период» Кржижановского. На протяжении 1930-х гг. он написал более десятка статей, выступал с лекциями и докладами о Шекспире.

В 1930-е гг. в контексте возникшего общего интереса представителей всех идеологических направлений в литературе к представителям высокой «буржуазной» и «дворянской» классики, драматическое искусство в России ассоциировалось в первую очередь с Шекспиром. К нему обращались как к эталону, на который следует ссылаться и с которым следует сравнивать работы драматических писателей. Интерес к Шекспиру проявляется в увеличении количества шекспировских постановок «Отелло» (реж. К.С. Станиславский, И.Я. Судаков, МХАТ, 1930), «Гамлет» (реж. Н.П. Акимов, Театр им. Вахтангова, 1932), «Двенадцатая ночь»» (реж. С.. Гиацинтова, В.В. Готовцев, МХАТ 2-й, 1933), «Египетские ночи» (реж. А.Я. Таиров, Камерный Театр, 1933) , «Ромео и Джульетта» (реж. А.Д. Попов, Театр Революции, 1935), «Отелло» (реж. С.Э. Радлов, Малый театр 1935), «Король Лир» (реж. С.Э. Радлов, Московский еврейский театр, 1935), «Много шума из ничего» (реж. И.М. Рапопорт, Театр им. Вахтангова, 1936), «Укрощение строптивой» (реж. А.Д. Попов, ЦТКА, 1937)[338].

Возник переводческий бум Шекспира, лавинообразно возросший к 1940-м гг. Знаменитыми стали переводы 2-й пол. 1930-х гг.: А. Радловой («Трагедия о Макбете», 1936, «Гамлет», 1937; «Трагедия о Ромео и Джульете», 1937; «Отелло», 1939), М. Лозинского («Трагедия о Гамлете,

[337] Статья опубликована не была, послужив основой для другой статьи Кржижановского – «Комедиография Шекспира». И она, в свою очередь, не увидела свет при жизни автора и была издана лишь недавно. См.: Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 тт. [сост. В. Перельмутер]. Т.4. 2006. С. 745-749.

[338] См. : Морозов М.М. Шекспир на советской сцене // М.М. Морозов. Избранное. М., 1979. С.405-444 ; Шекспир // Театральная энциклопедия. М., 1967. С. 864 ; Шекспир. Энциклопедия. М., 2007. С. 297, 301, 352.

принце Датском», 1933; «Двенадцатая ночь, или Что угодно», 1937), М. Кузмина («Укрощение строптивой», 1937; «Два веронца», 1937, «Много шуму попусту», 1937), Т. Щепкиной-Куперник («Венецианский купец», 1937; «Все хорошо, что хорошо кончается», 1937; «Король лир», 1937; «Как вам это понравится», 1937; «Ромео и Джульета», 1938, «Сон в летнюю ночь», 1938; «Буря», 1938; «Веселые виндзорские кумушки», 1939, «Мера за меру», 1939), Е. Полонской («Мера за меру», 1938), С. Соловьева («Макбет», 1938) и др.

В этом контексте новый толчок получает научное освоение наследия Шекспира. Шекспир является оселком в спорах о творческом методе советского драматурга.

Доклад «Сюжет и стиль Шекспировский комедий» следует рассматривать как одну из частей составляющих монографическую работу Кржижановского под названием «Комедиография Шекспира». В целостном виде эта работа так и не была опубликована. Точные сведение в отношении истории создания данного текста, мы находим непосредственно у самого С. Д. Кржижановского, который составил справку для секции драматургов Союза писателей, датированную 24 августа 1942 г. Эта справка подводит итог под десятилетним, литературоведческим периодом творческой деятельности писателя. Справка отложилась в РГАЛИ. Так же этот документ целиком приведен В. Перельмутером в комментариях к IV тому собрания сочинений писателя[339].

В справке сказано, что статья «Комедиография Шекспира» была написана осенью 1934 г. для пятого сборника по драматургии, предполагавшегося к изданию Секцией драматургов, однако издание не состоялось. Часть монографии, а точнее две ее глав были напечатаны как отдельные статьи в журналах. Так появились статьи: «Шаги Фальстафа» и «Контуры шекспировской комедии» в «Литературном критике» (1934, № 12

[339] Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С.Д. Собр. соч. т. 4. М. 2006. С.746-747.

и 1935, № 2) и статья «Комедийный сюжет Шекспира» в «Интернациональной литературе» (1935, № 7).

В справке Кржижановский также указывает свои выступления с докладами, где упоминает и доклад в Секции драматургов, прочитанный 22 марта 1935 г.

Таким образом, текст доклада, прочитанного в секции драматургов, является частью одного большого монографического исследования, которое разошлось по статьям и устным выступлениям. Впервые полностью весь текст этой монографии был собран А. Аникстом и опубликован в сборнике Шекспировские чтения в 1990 г. Аникст в свою очередь публиковал текст по авторизованной машинописи, хранящейся в архиве Кржижановского в РГАЛИ. Как указывает в комментариях В. Перельмутер, проблемы с идеологической стороной этого текста, несовместимого с каноном «единственно верного учения», были не только у самого Кржижановского в середине 1930-х гг., но и у самого Аникста, который знал о существовании этого текста еще в 1970-е гг. Кроме того, монография «Комедиография Шекспира» перекликается с другой работой автора, его «Философемой о театре», таким образом объединяя размышления Кржижановского и его особое видение философии театра. В работах же, связанных с хрониками Шекспира, мы проследим его интерес собственно к философии и методологии истории. В этих работах посредством, в том числе литературного источника, т.е. хроник Шекспира, Кржижановский приходит к собственной интерпретации исторического факта.

В докладе Кржижановского в Секции драматургов ССП, мы можем, проанализировав текст монографии (т.е. подготовленной, но неопубликованной статьи) и стенограмму доклада, отметить некоторые особенности устного жанра, в котором Кржижановский чувствовал себя свободнее, чем в рамках письма, изначально обусловленного идеологическими рамками.

Речь Кржижановского звучит крайне свободно, видно, что он импровизирует, но в рамках заданной темы. Текст доклада подготовлен, но он не пересказывает печатный текст, а рассуждает. Первое, на чем останавливается острый взгляд докладчика, это отношение Шекспира к театральному времени в своих комедиях. «Сейчас у нас сцена как палуба корабля перейдет через Ламанш. Желаю вам – он обращается к зрителям – благополучно совершить это путешествие и не заболеть в дороге морской болезнью»[340].

Удивительно как «контрабандой» в тексте стенограммы мы находим собственно философские основания, которые были для Кржижановского, человека, безусловно, воспитанного в дореволюционное время 4-ой Киевской гимназией и Киевским университетом, связанны с трудами Канта. Удивительно, что в пространстве тотальной риторики постгегельянства, которым по факту является марксизм, в его вульгарных интерпретациях на сквозь пронизанного гуманитарного сообщества, Кржижановскому удается абсолютно сознательно оперировать формулировками по своей сути чуждой марксизму философской традиции, уходящей корнями к трудам Канта. Кржижановский признавал, что философия этого крупнейшего немецкого мыслителя, захватила его еще в юношеские годы. Однако он, как передает в своих воспоминаниях А. Бовшек, предпочел путь Шекспира[341], т.е. между увлечением философией и литературой выбрал литературу.

Однако философия не оставляла Кржижановского на протяжении всей его жизни, и обращение к наследию Канта и философов неокантианцев можно проследить не только анализируя собственно прозу автора, но обратившись в том числе и к его литературоведческим работам. Однако в опубликованных литературоведческих статьях Кржижановского,

[340] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 5.

[341] Этот сюжет описан в различных местах, в частности во вступительной статье к собранию сочинений под ред. В. Перельмутера, в диссертации Воробьевой Е.И «Жанровое своеобразие творчества С.Д.Кржижановского». М. 2002. 211 с. и в диссертации Делекторской И.Б. «Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского : от шекспироведения к философии искусства». М.2000. 156 с.

выходивших на протяжении 1930-х гг. в таких изданиях как «Литературный критик», «Интернациональная литература», «Театр и драматургия», выявить кантовский «уклон» не представляется возможным, все-таки внутренняя самоцензура у Кржижановского была, она и дала возможность ему выжить в 1930–1940-е. гг. Кстати, наполненную философскими реминисценциями прозу, писатель с некоторого момента перестал пытаться публиковать. А после прочтения Таировым пьесы «Тот третий» Кржижановский потерял полностью надежду на постановку и своих немногочисленных произведений для театра. Дело заключалось не в их литературном качестве, а в их несовместимости с советской властью и ее апологетами от литературы и театра, которые к середине 1930-х гг. стали достаточно точно угадывать пожелания главного читателя и зрителя, тов. Сталина.

Возвращаясь к докладу Кржижановского, попробуем выявить, в его более раскрепощенной речи (в отличие от статей) те немногочисленные рассуждения, которые можно рассмотреть как маркеры его философского background, сформированного кантианской традицией.

Начиная свой доклад с черты характерной для драматургии Шекспира «учащенности сердцебиения времени» и с рассмотрения особого понимания Шекспиром театрального времени, Кржижановский вдруг отклоняется от временной координаты и рассматривает эту категорию, в соотнесении со способностью мышления. Подобный поворот напрямую связан с представлением об априорных формах познания у Канта (пространство и время), с его прерогативой познающего субъекта, который непассивно воспринимает объекты действительности, а участвует в их становлении.

Далее он позволяет себе рассуждение, которое исчезнет из печатного текста, оно носит, безусловно, характер свободного порыва мысли. Рассуждение относится, вообще-то говоря, к фундаментальной для любой философской системе проблеме сознания.

«Если мы возьмем наше сознание, содержание нашего сознания, то не придумывая ученых терминов, можно сказать, что оно наполнено внешними

фактами, но скажем и *внутренними фактами* (курсив мой - *К.П.*), т.е. о попросту события извне, которые мы воспринимаем все вместе и события внутри черепа, т.е. факты и мысли. <…> я просто беру первую попавшуюся мысль, наиболее мне выгодную, потому что эта мысль упреждает факты <…> тело ожидает, но мысли забегают вперед и отвечают – да, нет и опять да, т.е. внутренний ряд наших мыслей идет как бы в обгон внешним. Конечно, это не формула, которую можно вывести математически точно, это эмпирическое наблюдение, которое можно вывести в некоторое в общем приближенное верное правило»[342].

Далее Кржижановский переносит свое рассуждение из области чистой мысли в область взаимодействия мысли и театра, собственно Шекспировского театра.

«Что такое театр?

Театр в отличие от жизни, если его рассматривать с точки зрения эмпирических значений, с точки зрения включения тех или иных скоростей, той или иной быстроты, театр это и есть внешнее событие, данное со скоростью мысли.

Любопытно, что на театре Шекспировском нет мысли. Есть некоторые события, плюс некоторые высказывания. Мысль на театре – это монолог, это диалог, т.е. мысль переселившаяся из головы в звук, таким образом уточнена эта эмпирическая формула, где сказано, что театр это есть следование только внешних фактов, но только со скоростью внутренних фактов, т.е. движение фактов, чистых фактов, без примесей каких-бы то ни было психологических навесов, но движение со скоростью нашей психики, нашей мысли.

Интересно, что ответит Шекспир на эту эмпирическую формулу? Любопытно не мое восприятие, не наше, а его»[343].

Далее Кржижановский переходит к анализу образа времени в сонетах и комедиях Шекспира, выявляет роль, которую играет время и взаимодействие

[342] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 3.

[343] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 3-4.

восприятия «реального» времени, «театрального» времени и фантазии драматурга, которая придает сценическому помосту скорость мысли.

Интересно, как Кржижановский, уходит от приклеивания ярлыка реализма на классическое наследие (в данном случае Шекспира), а на современное «хорошее» искусство ярлыка - социалистического реализма.

«… В реализме Шекспира есть эта планетарная техника, где все явления реальны, но мчатся они с нереальной скоростью. И таким образом, этот реализм можно назвать экспериментальным реализмом»[344].

В своем докладе кроме проблемы соотношения времени и пространства и образного строя комедий Шекспира, Кржижановский анализирует образ сновидения, фигуру Фальстафа, подробно разбирает роль комических имен. Тема заглавия – вообще одна из центральных литературоведческих проблем, которая занимала Кржижановского на протяжении всех 1930-х гг., так же присутствует в докладе. Надо отметить, что Кржижановский стал первым в отечественном литературоведении, кто актуализировал тему заглавия, как отдельную проблемную зону в поэтике. Однако при жизни писателя исследования в этой области не проводились.

Раскрывая целый ряд технических приемов Шекспира (подробно описать все их в данной работе не представляется возможным), Кржижановский собирает целый набор стилевых набросков, в которых выявляет метаморфизм Шекспира.

Конечно, С. Кржижановский не мог в своем докладе обойтись без обязательного реверанса в сторону марксизма и в самом конце своего выступления, обращаясь к материалу трагедии Гамлета, он выявляет в метафоре трех черепов, кроме проблемы мысли внутри автора, внутри героя и собственно внутри «бывшей» головы придворного шута, проблему сложного времени падения аристократии и появление нарождающейся буржуазии. Формационная теория Маркса не давала покоя целым поколениям литературоведов, приходилось смеряться с идеологией.

[344] Там же. Л. 6.

«Время сдвигания классовых пластов, время нарождения нового класса торговой, крепкой буржуазии и поэтому Шекспир вероятно колебался в то время <…> С одной стороны он зависел экономически от людей, которые давали ему работу, которые вместо гонорара (тогда гонорар не платили) могли подарить перстень или уплатить 50 червонцев за посвящение сонета и т.д и тд. »[345].

Но заканчивает свой доклад Кржижановский не в духе марксистского литературоведения.

«Мышление и заключается в том, раньше, чем тебя спросят, кто ты – спросить себя – кто я. С этого началась и была поставлена шекспировская проблема. И наша задача добраться до этих пустых черепов, тоже погибающих не найденных, как большинство свидетельств о великом мастере и спросить: “какое же” Я жило в этом очевидно колеблющемся в ту сложную эпоху человеке»[346].

Видимо, по причине повторения темы доклада и темы статьи, публикаторы Кржижановского, в первую очередь В. Перельмутер, не включили в издания стенограммы доклада и обсуждения. Хотя стенограмма есть как в фонде № 52 «Всеросскомдрам» (ИМЛИ), так и в фонде «Союза советских писателей» (РГАЛИ). Однако после прочтения этих материалов не остается сомнений, что все три доклада Кржижановского (о Шекспире и Шоу) должны быть опубликованы. В данном случае, ситуация сходна с докладом Андрея Белого (см. гл. 2), ценность которого можно оценить по оживленной дискуссии после доклада.

Большой дискуссии после доклада Кржижановского о сюжете и стиле шекспировской комедии не состоялось, отчасти по причине малого количества слушателей. Однако вопросы к докладчику вызывают определенный интерес и являются ценным дополнением к нашим

[345] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 46.
[346] Там же.

представлениям о деятельности секции драматургов ССП и взглядах ее членов.

Далее кратко приведены немногочисленные вопросы слушателей Кржижановского и его ответы.

П.Л. Жаткин задал свой вопрос первым. Был ли Шекспир создателем своих особых приемов развития сюжета или он получил эти развернутые приемы в традиции комедийного жанра? Какова сущность комедийности Шекспира? Ирония ли это, комедийность ли характера, комедийность положения ли?

Л.В. Шифферс задал вопрос, касающийся характера грубых каламбуров у Шекспира. «Когда я недавно читал некоторые комедии Шекспира, то я обратил внимание на то, что встречается много чрезвычайно грубых и слабых каламбуров с подробными примечаниями, с ссылкой на подлинный текст, причем в комментарии указывалось, что происхождение этих каламбуров приписывается некоторыми исследователями не Шекспиру, а исполнителям его пьес. Когда Вы говорили об этой стороне его творчества, насколько Вы учитывали такую особенность?»[347]

А.М. Арго задал классический вопрос о шекспировской проблеме авторства, а П.Н. Фурманский о первых, самых ранних пьесах Шекспира.

Кржижановский ответил на все вопросы крайне лаконично. Надо отметить, что обсуждение прошло в мирном русле в отличие от дискуссии вокруг технологических приемов Б. Шоу.

«Я начну с вопроса о Шекспировской проблеме, об авторстве. Я должен сказать, что на этот счет нет никакого твердого убеждения.

Надо сказать, что это обычное вмешательство для скептиков, акцентирующих малые образы, еще бы немного латыни и ни слова по-гречески – это несколько перетянутое нападение. Можно представить себе, что актер мог создать в тех условиях такую вещь. Установлено, что он не

[347] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 48.

один создавал это. Сам Шекспир вещь сделал в соавторстве вольном или невольном, это вещь довольно унитарная, но сам образ.

Но самый образ актера, как мы его сейчас представляем себе, я думаю, исторически неправилен. Мы думаем, когда говорим о Шекспире, то думаем в плане какого-то “Несчастливцева”, какого то трагика. Условия были тогда не такие. Он был тем, что сейчас называют зав. репертуаром или зав. литературной частью. Он мог не знать греческого, или слабо знать латинский, в то время были переводы очень хорошие классических произведений. Это был целый поток. Перевели “Илиаду” и множество основных вещей, так что он мог достаточно хорошо этим овладеть. Затем, как заведующий репертуаром, он должен все время был поставлять новые пьесы, он должен был прочитывать массу вещей, как прочитывает зав. репертуаром сейчас. Поэтому кое-что у него откладывалось в памяти. Первая его вещь, я одновременно отвечу на вопрос т. Фурманского о дебютах. Первая его вещь была “Генрих VI”, который на три четверти, вероятно, сделано другим мастером, ему современным. Затем, “Тит Андроник” вещь высшей степени слабая и написанная в традициях кровавых драм, в традициях Сенеки и т.д. И когда мы говорим гений – великий мастер, это не значит, что все 36 пьес, написаны человеком, который был на высоте. Из них 6 или 7 сделано необычайно. Остальные в той части, которая ему принадлежит, кроют в себе много ошибок, но ошибок человека, который своими ошибками интереснее может быть многих современников, не ошибавшихся и прекрасно знавших классиков. Как известно, Шекспир делает некоторые ошибки в смысле классики. Но если его сравнить с Бен-Джонсом, вы увидите, на сколько у него крепче хватка материала. Вы увидите, что пьеса идет по какому-то руслу, но вы не знаете, почему пять актов, а не шесть. Здесь же вы чувствуете, что человек был очень начитан. И если даже из четвертых рук это собрать, то при наличии театра, можно было в одну человеческую жизнь, достаточно длинную (54 г.) можно было все это создать, тем более что начал он писать довольно поздно, под 30 лет. Это был

человек, который строго составлял, очевидно, себе план работы. Я это вижу не на комедиях, вот сейчас я как раз работаю над его историческими хрониками. Здесь вы видите план на всю жизнь, причем план не хронологический, а план логического расположения объектов по определенной прогрессии с определенным знаменателем, который я и пытаюсь отыскать. Но я боюсь, что я слишком длинно говорю. Что касается авторства, то я вообще считаю, для себя лично лишней тратой времени погружаться в этот, в достаточной мере, схоластический вопрос. Потому что, как говорил один француз произведение – все, автор – ничто. Я не согласен, что автор ничто, но все-таки, произведение есть для нас определенный литературный факт и тратить в девять раз больше времени и мыслей на отыскивание причины, раз у нас есть такое блистательное следствие, я считаю, было бы неэкономным. И то, что десятки раз писалось, и выставлялись другие кандидатуры, я считаю, они могут быть сразу отведены <…>.

Что касается до грубых каламбуров, они есть, но причины многосложны. Возможно, и сам Шекспир наскоро работал, или желал угодить партеру, или другим представителям, нарочито показывая грубые вещи. Возможно, здесь и интерполяции всякого рода. В то время принято было давать между актами интермедии. Создавали, может быть, вещи, не всецело ему принадлежащие, выписывая все, что в голову придет. Некоторые пьесы записаны со слов актеров, причем, актеры хорошо знали свои роли и роли своих соседей и в зависимости от того, к какому персонажу обращались пьеса и получала то или иное искривление. <…> Относительно источника, приемов – этот вопрос настолько многосложный, что для этого нужен какой-то отдельный доклад. Все мы просто устали и поэтому я уклонюсь от ответа.

Я думаю, что Шекспир, если брать тропы, и т.д. эти маленькие камешки, я думаю, что он ничего своего нового в поэтику не вложил, но как он умел все это свежо подать, и связать воедино. Но новых элементов он не дал. И вот даже Л <…> внес в поэтику какие-то элементы, а относительно

Шекспира я пробовал в работе ввести термин шекспиризм, но думаю, что он неудачен»[348].

Реакция Кржижановского по отношению к термину «шекспиризм», который стал активно применяться как в периодике, так и в литературоведческих работах современников, обоснована. В контексте развития современного театра, «шекспиризация» являлась позитивным, «верным» путем, которым должен был следовать театр и драматург в 1930-е гг.

Так, рассуждая о радикальном изменении репертуара русских театров в 1935 г., Е.И. Замятин говорит: «Самым популярным советским автором оказался... товарищ Уильям Шекспир, появился новый mot d'ordre – "шекспиризация театра"»[349]. Призыв к «шекспиризации» театра означал призыв к большему психологизму.

Появление термина «шекспиризация», по свидетельству А.О Богуславского и В.А. Диева, имеет прямое отношение к полемике советских драматургов о путях развития советской драмы эпохи реконструкции. Н. Погодин и В. Вишневский отстаивали мнение о несоответствии «старых форм драматургии» (являющихся «буржуазными») «новому материалу» жизни. А. Афиногенов и В. Киршон, напротив, считали не приемлемым отбрасывать творческий опыт классиков и указывали, в первую очередь, на Шекспира[350]. Пик этого спора пришелся на 1933 г. и отразился в статьях Н. Погодина, В. Вишневского, Б. Ромашова на страницах периодических изданий[351].

В этом отношении показательно более раннее выступление Афиногенова во Всеросскомдраме в 1931 г., где, разъясняя механизмы

[348] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 48-54.

[349]Замятин Е.И. Театральные параллели. См.: [Электронный ресурс]. URL http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1935_teatr_paralleli.shtml.

[350] Богуславский А.О, Диев В.А. Русская советская драматургия. М., 1963. С. 304.

[351] См: Погодин Н. Кто ведущий? // Советский театр. 1933. № 2-3. С. 15 ; Вишневский В. Новый материал требует новых изобразительных средств // Советский театр. 1933. № 2-3. С. 17 ; Ромашов Б. Возрожденная драма // Советское искусство. 1933. № 5. С. 2.

театрального искусства, он обращается к шекспировским образам. «Когда вы оценивали некоторые свои ошибки, то отправлялись ли вы от практики Шекспира?», спрашивали у Афиногенова, после его выступления с докладом «Как я работаю над пьесой» (27 февраля 1931 г.)[352]. На что получили ответ драматурга: «Я познакомился с Шекспиром. Я думал, счастливый, черт возьми, Шекспир, он мог писать о ревности, о скупости, о любви. Ведь все эти чувства из арсенала нашей драматургии изъяты, но можно писать о влиянии промфинплана на психологию рабочих масс, а просто взять какой-нибудь случай - я не могу, потому что я буду назван: перерожденцем, ренегатом и т.п. »[353].

О драматургии чувств у Шекспира Афиногенов там же говорил: «Шекспир писал необычайно полнокровно, художественно. Мы видим, что Шекспир оперирует чрезвычайно простыми человеческими чувствами, которые он берет в основу поведения своих героев. В то же время эти простые человеческие чувства рождают великолепные творческие образы при очень высокой идейности произведения. В чем дело? Дело в том, что произведя анализ действительности, Шекспир умел помножить на свои творческие ощущения эту действительность, так что действительность в результате выходила преображенной в том или другом образе»[354].

Один раз зародившись, интерес к Шекспиру уже не покидает исследовательских статей и творческих дискуссий. Это ярко проявилось перед Первым съездом советских писателей. Драматическая секция при Оргкомитете Союза советских писателей успела выпустить два сборника теоретических статей, посвященных проблемам современной советской драматургии[355]. Первый сборник вышел в 1933 г. и представлял собой

[352] Цит. По: ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 141.

[353] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп 1. Ед. хр. 141. Л. 8.

[354]Там же. Л. 2.

[355] См.: Драматургия. Первый дискуссионный сборник автономной секции драматургов Оргкомитета ССП / под. ред. Б. Алперса, С. Амаглобели, В. Вишневского, В. Кирпотина, Б. Ромашова. М., 1933 ; Советская драматургия. Второй дискуссионный сборник автономной секции драматургов Оргкомитета ССП /под ред. Б. Алперс и др. М., 1934.

собрание статей ведущих советских драматургов: М. Горького, В. Вишневского, А. Глебова, В. Киршона, М. Левидова, Б. Ромашова, Б. Славина, А. Файко, Б. Алперса, С. Амаглобели и др. Тема творчества Шекспира проходит красной нитью через все статьи сборника. Задал основную тональность шекспировской темы Горький, призвав советских драматургов «учиться писать пьесы у старых непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всех у Шекспира»[356].

В статьях А. Глебова, М. Ромашова, Б. Алперса – везде присутствует Шекспир, а статьи В. Вишневского («О современниках и Шекспире») и М. Левидова («Мы и Шекспир») полностью посвящены взаимодействию советских драматургов с творчеством великого англичанина. О тотальном присутствии классика в дискуссиях вокруг творчества советских драматургов прекрасно сказал Н. Погодин: «В нашем созвездии живет и действует одна планета, вокруг которой вращается вся система. Это Шекспир… Шекспировское наследие – это мировой вуз для драматических писателей»[357].

Следует отметить, что в отличие от большинства писателей, включая М. Горького, Кржижановский читал Шекспира в оригинале, что создавало необходимые условия для аутентичной интерпретации творчества драматурга, не вдаваясь в полемику о том, кем был «на самом деле» Шекспир. Следует отметить также, что принадлежность Кржижановского как философа-историка к европейской научной традиции выгодно отличала его подход от политически выверенных, идеологизированных или примитивных концептуальных построений советских литературоведов того времени, что послужило основанием не утрачиваемой актуальности и современности его исследований.

Вторым по времени выступлением Кржижановского, посвященным английскому драматургу, стал доклад «Об исторических хрониках

[356] Горький М. О пьесах // Драматургия. М., 1933. С. 21.
[357] Погодин Н. Мировой вуз писателя // Советское искусство. 1933. № 6. С. 2.

Шекспира» (9 апреля 1935 г.). Мысль Кржижановского предстает в стенограмме доклада и репликах при его обсуждении более живой и самобытный, чем в публикованной «Поэтике Шекспировских хроник»[358] – расширенной версии этого доклада, что и обусловило наш интерес к последнему. Доклад отразил историко-философские взгляды Кржижановского и его понимание методологической составляющей в изучении произведений художественной литературы как исторического источника, что выделяет его работы о Шекспире на общем фоне рефлексии творчества этого писателя в России 1930-х гг.

Круг проблем, последовательно и разносторонне разбираемых Кржижановским, поражает широтой охвата: история и поэтика, проблемы перевода и психология творчества. Однако в центре внимания Кржижановского историзм Шекспира. На этом аспекте мы остановимся подробнее.

Понятие об истории, которое Кржижановский вкладывает в свою интерпретацию хроник Шекспира, восходит к проблемам методологии исторического познания в работах немецких философов кон. XIX – нач. XX вв. Крупнейшими философами, занятыми проблемами истории как науки в конце XIX в., были представители Марбургской (Баденской) школы неокантианства, основателями которой являлись Вильгельм Виндельбанд и Генрих Риккерт. Стоит отметить что генезис и развитие философского историзма связаны также с именами хорошо известных в России Макса Вебера, Вильгельма Дильтея, Георга Зиммеля, Освальда Шпенглера, Эрнста Трельча, Фридриха Мейнеке.

В России оригинальными интерпретаторами и продолжателями этого методологического подхода явились такие историки как А.С. Лаппо-Данилевский И.М. Гревс и Н.П. Анциферов. Таким образом, связь европейской академической философской мысли с теоретическими и

[358] Кржижановский С. Поэтика Шекспировских хроник // Интернациональная литература. 1936. № 1. С.137-155.

идейными поисками русских ученых в области истории и литературы прослеживается на протяжении долгого времени и не прерываются в 1920-1930-е гг. Можно вспомнить, что у кантианца Марбургской школы Германа Когена начинал учиться Борис Пастернак. Прямые и косвенные связи немецкой философии, например, неокантианство, а позднее и феноменология Гуссерля, аутентичным интерпретатором которого в пореволюционной России оставался Г.Г. Шпет, с отечественной гуманитаристикой XX в. очевидны.

В ключе, заданном немцами, разворачивался научный дискурс русской мысли, направленный на изучение не только исторических реалий, но и литературно-художественного творчества.

Наиболее ярко проблема исторического факта в литературном произведении поставлена Кржижановским в аналитике исторических хроник Шекспира. Особое понимание истории Шекспиром и его творческая интерпретация исторического процесса – становиться аналитическим материалом для Кржижановского: «…history Шекспира представляет собой чрезвычайно своеобразную единственную в веках, встречу истории и поэзии. Элементы вымысла, вкрапленные в *фактность* исторических данных»[359].

В поиске исторического факта и в попытке дифференцировать приемы изучения фактов историко-культурологическая аналитика сближает подход Кржижановского (как литературоведа) с другим крупнейшим литературоведом того времени Н.П. Анциферовым, так как они оба исходят из понятия *исторической ценности* того или иного исторического факта[360].

По мысли Кржижановского, драматург производит отбор исторического материала в точности как историк. Историк – не хронист, не летописец, которые, не разбираясь в материале, сваливают события в кучу. Для историка, отбор факта – центральный момент, момент внесения

[359]ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 2.

[360] Понятие исторической ценности сопрягалось у Н.П. Анциферова с восприятием некоего события (и/или легенды) человеческим сообществом, уверовавшим в него или его не принявшим. См.: Московская Д.С. Локально-исторический метод Н.П. Анциферова // Русское литературоведение XX века. Имена, школы, концепции. М.-СПб., 2012. С. 184.

собственного суждения в материал. Драматург, таким же образом, отбирает свой материал, собранный очевидцами, для «очевидцев», зрителей театра[361].

На примере различных персонажей, как исторических, так и вымышленных, Кржижановский выстраивает внутренние, структурные особенности исторических хроник как поэтику текста посредством анализа и соотношения исторических фактов, их толкования в эпоху Шекспира и через призму фантазии автора, чье воображение, трансформируя исторические факты, соответствуя канону драматического произведения, создает особый, *вымышленный* мир для своего современника. Он утверждает, что, не представляя собственного будущего, зрителю приятно ощущать себя «будущим» для персонажей исторической хроники, следить за драмой «прошлого», переходящей в настоящее.

Понять и описать *движение исторической мысли Шекспира* – есть задача литературоведа. Кржижановский предпринимает попытку: «Замысл Шекспира, его глубокие поиски произведений во времени, имеют определенную цель. Она видна только несколько секунд, только несколько секунд созерцаешь это неопределенное направление туда и обратно, движение исторической мысли Шекспира. О замысле можно догадываться. Он состоит в отыскании на протяжении 100 лет наиболее богатых драматургизмами мест истории. Истории можно задавать самые узловые вопросы. История, как земля, как пространственное нечто, имеет свою подпочву, почву, надпочву и пыль, и история имеет все, до исторической пыли включительно, и вкапываться в глубину земли можно с различными целями. Историк собирает все факты без критики, потому что трудно наперед сказать, что может пригодиться в момент вывода, а что – нет. Но Шекспир считает драматургизм синтезом наиболее для него выгодным»[362].

Ценности для Кржижановского в его наблюдениях над историзмом Шекспира раскрываются как в интерпретации истории, так и в создании

[361]ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 5.
[362] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп.1. Ед. хр. 229. Л. 1.

нового театрального образа. А ценность данного образа определяется благодаря зрителю – реальному участнику реальной истории. Иначе говоря, отбор исторических фактов драматурга будет проверен зрителем. *«…мы можем сказать с полным правом, что пьеса историческая – это гипотеза, направленная на прошлое. Обычно в дальнейшем гипотеза эта проверяется в будущем путем эксперимента.* Для театра специфический эксперимент заключается в показе пьесы, в проверке ее на театре, где и проверяется тысяча гипотез, и в данном случае роль будущего, которое проверяет настоящее, заменяет настоящее, играющее роль будущего – по отношению к прошлым векам 10-тилетиями и т.д.

Именно к этому настоящему зритель, который чувствует себя смотрящим из будущего на отжитую жизнь, именно к этому настоящему будущему апеллирует Шекспир при проверке исторических фактов, которые он берет из хроник и других источников. Если зритель проверил факт на <…> эпоху и не находит точного совпадения, т.е. если он чувствует, что эти старые факты уже изжиты, то значит их не было. Такой вывод правилен или не правилен – это нас не должно интересовать, но такой театральный вывод делает зритель, и как зритель – он прав, потому что проблема – точность будущего перешла в прошедшее»[363].

Наш краткий обзор основных особенностей исторической мысли Кржижановского был призван показать широту его взгляда на проблему методологии истории и продемонстрировать независимость его воззрений. Кржижановский на теоретическом уровне и уровне интуиции был выше своих современников, придерживающихся социологического (марксистского понимания исторического факта). Непонимание ими мысли Кржижановского

[363] Ср. реплику Н.П. Анциферова при обсуждении доклада Б.В. Томашевского «Пушкин – историк французской революции»: «С одной стороны, [Пушкин] писатель-реалист, а с другой стороны – историк, для которого история не есть что-то прошлое, а то, что в жизни присутствует, и из чего рождается наше будущее, в которое мы вступаем», а также стенограмму защиты его диссертации, где явно проявилась конгенильность его исторических воззрений и точки зрения С. Кржижановского. См. подробнее: Московская Д.С. История защиты кандидатской диссертации Н. Анциферова // Текстологический временник. Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012. С. 993.

выразилось в вопросе, заданном ему после выступления: «(С места) Нас интересует вопрос – как наша драматургия могла бы, на основании материалов исторических хроник Шекспира, брать те большие явления, которые происходят?»[364] Ответ Кржижановского звучал так: «…материал, который мы получили от Шекспира, наше время, имеющее совершенно другой характер, другой цвет, с другого конца спектра, должно использовать очень осторожно <…> некоторые приемы Шекспира достаточно для нас значимы, чтобы над ними задуматься и посмотреть, нельзя ли их пустить в работу[365] в какую, трудно сказать вперед»[366]. Вряд ли было уместно объяснять присутствующим, что для подражания Шекспиру необходим принципиально иной, чем истматовский, взгляд на историю.

Кржижановский был наследником большой культурной традиции русской школы философии в лице Лаппо-Данилевского, восходящей к европейской исторической мысли, но единично представленной в 1930-х гг. в России[367].

***

Представленный выше анализ неопубликованного доклада Кржижановского является ярким примером документального свидетельства функционирования Автономной секции драматургов, как творческой организации, которая продолжала развивать традиции Всеросскомдрама и дореволюционных обществ.

В заключение третьей главы стоит отметить характерные особенности Автономной секции драматургов и ее роли в дальнейшем разрешении задач

[364] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп. 1. Ед. хр. 229. Л. 13.

[365] Ср. реплику Н.П. Анциферова при обсуждении доклада Б.В. Томашевского «Пушкин – историк французской революции»: «С одной стороны, [Пушкин] писатель-реалист, а с другой стороны – историк, для которого история не есть что-то прошлое, а то, что в жизни присутствует, и из чего рождается наше будущее, в которое мы вступаем» // Московская Д.С. История защиты кандидатской диссертации Н. Анциферова // Текстологический временник. Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012. С. 993.

[366] ОР ИМЛИ. Ф. 52. Оп.1. Ед. хр. 229. Л. 15.

[367] См. о персоналистской ветви в отечественной гуманитаристике, к которой наряду с А.А. Золотаревым и Н.П. Анциферовым принадлежал Кржижановский: Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 128-129.

регулирования деятельности советских драматургов как с точки зрения творческих поисков, так и с точки зрения решения материально-правовых вопросов.

Расформирование Всеросскомдрама привело к четкому разделению функций между Автономной драмсекцией ССП, которая занималась только творческими вопросами и управлением по охране авторского права, которое решало финансовые и юридические вопросы. Конец Всеросскомдрама – это и конец существования организации как института и конец тех свободных отношений между членами общества, творческих споров и конфликтов, борьбы которыми была наполнена жизнь Всеросскомдрама. В архивных документах все перипетии существования организации прекрасно проступают посредством стенограмм, где живое слово драматургов, их дискуссии доходят до нас с обветшалых листов.

Заключение

Данная диссертационная работа – первый шаг в изучении истории Всеросскомдрама как формы взаимодействия писателя-драматурга с театром, критикой и зрителем. Она призвана осветить новые горизонты для исследования истории бытования массовой литературы для театра и эстрады, наблюдения и выводы могут послужить источником сведений для составителей реальных комментариев к литературным памятникам и статей в биографических энциклопедиях. Обзор истории Всеросскомдрам был направлен для более полного представления историко-литературного процесса времени.

Благодаря обработке фонда, были открыты новые факты к творческой биографии А. Платонова, Л. Добычина, С. Кржижановского и др. Кроме вышеперечисленных фигур первого ряда, также вызывают несомненный интерес творчество огромного количества драматургов, чьи творческие материалы сохранились в фонде Всеросскомдрама и ждут своих исследователей. Феномен графомании в драматургии советского периода эпохи реконструкции на данный момент практически не исследованный, теперь может быть изучен благодаря пьесам, скетчам и другой творческой продукции молодых драматургов-ударников, призванных в литературу и ставших членами таких объединений внутри Всеросскомдрама, как ТРУД и «Разбег». Кроме того, в рамках Всеросскомдрама и Автономной секции драматургов действовало большое количество писателей, драматургов и сценаристов, которых можно было бы прописать по ведомству официальной советской конъюнктурной литературной практики. Взгляд на творчество таких драматургов как В. Вишневский, А. Афиногенов, Б. Ромашов, К. Тренев, В. Киршон, А. Завалишин, В. Шкваркин и многие другие сейчас

требуют пересмотра, более пристального изучения и анализа. К сожалению, многие из них несправедливо забыты и до сих пор не исследованы[368].

Большой научный интерес представляют творческие материалы, связанные с отправкой писателей в промышленные центры для решения проблем «прорывов». Особой формой творческой поддержки писателей стал производственный очерк. Эта актуальная тема в современном литературоведении[369] может быть дополнена и подробнее раскрыта благодаря творческим материалам и документальным свидетельствам работы писателей драматургов, отправленных на различные фабрики и заводы в период первой пятилетки.

В процессе изучения деятельности Всероссийского общества драматургов и композиторов стал очевидным тот факт, что оно являлось значимой профессиональной литературной организацией, влиявшей на общую литературную ситуацию в драматургии и принимавшей активное участие во всех литературных дискуссиях.

Аналитическое исследование истории Всеросскомдрама в историко-литературном контексте показало, что Общество являлось преемником идейно-эстетических традиций русской драматургической литературы и ее институций, став последней организационной формой ее существования. Однако будучи наследником организационных форм дореволюционного общества, Всеросскомдрам отвечало на актуальные вопросы своего времени, постоянно «держало руку на пульсе» и довольно успешно маневрировало в ситуации постоянно меняющихся идеологических установок.

На основе документальных материалов фонда № 52 ОР ИМЛИ в диссертации впервые были реконструированы обстоятельства создания и деятельность Всеросскомдрама, исследованы истории функционирования и

[368] Одно из последних исследований: Забытые пьесы 1920-1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. М.: Новое литературное обозрение; 2014. 984 с.

[369] См.: Московская Д.С. К истории производственного очерка (1929-1932) // Текстологический временник. Русская литература XX века: актуальные вопросы текстологии и источниковедения. Книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 814-821.

деятельности дореволюционного Общества драматургов и композиторов, а также предшественников Всеросскомдрама эпохи нэпа – МОДПиКа и Драмсоюза. В работе эта смена организационных форм Всеросскомдрама была рассмотрена как проекция смены эпох: от нэпа к началу реконструктивного периода, от создания ССП к эпохе большого террора.

В «Приложении» к диссертации представлен фрагмент описи фонда № 52 и полный список членов организации на 1 сентября 1931 г.

Список использованной литературы

Архивные источники

1. ГАРФ. Ф. А-2306 «Наркомпрос РСФСР». Оп.4. Оп. 69.

2.ГЛМ. Ф. 151 «Общество русских драматических писателей» («ОРДП»)

3. ОР ИМЛИ. Ф. 52. «Всероссийское общество драматургов и композиторов» («Всеросскомдрам»)

4. РГАЛИ. Ф. 631 «Союз Советских Писателей». Оп. 2.

5. РГАЛИ. Ф. 645 «Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) Наркомпроса РСФСР (Москва, 1928-1933)».

6. РГАЛИ. Ф. 675 «Союз драматических и музыкальных писателей» («СДиМП»).

7. РГАЛИ. Ф. 878 («Южин А.И.»). Оп.1. Ед. хр. 26, 47, 67.

8. РГАЛИ. Ф. 2097(«Общество русских драматических писателей и оперных композиторов» ОРДПиОК).

9. РГАЛИ. Ф. 998 «В.Э. Мейерхольд».

10. РГАЛИ. Ф. 1784 «А.М. Арго».

11. РГАЛИ. Ф. 1038 «В.В. Вишневский».

12. РГАЛИ. Ф. 1883 «Г.Д. Деев-Хомяковский».

13. РГАЛИ. Ф. 2280 «С.Д. Кржижановский».

14. РО ИРЛИ. Ф. 53 «Союз драматических и музыкальных писателей» («СДиМП»).

15. ЦГАЛИ. Ф. 81 «МОДПиК (Ленинградское отделение)». Оп. 1. Ед. хр. 1-11.

16. ЦГАЛИ. Ф. 367 «Северо-западное межобластное отделение Всесоюзного агентства по авторским правам (СЗОВААП) (1926-1993)» .

Общие работы и монографии

17. Авербах Л. Из рапповского дневника. - Л., 1931. - 196 с.

18. Аймермахер Карл. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917-1932 / К. Аймермахер; Ассоциация исследователей российского общества XXвека. Институт русской и советской культуры им. Лотмана при Рурском университете в Бохуме. - М.: АИРО-XX, 1998. – 208 с.

19. Акимов В. В спорах о художественном методе (Из истории борьбы за социалистический реализм) / В. Акимов. - Л.: Художественная литература, 1979. - 375 с.

20. Антипина В.А. Повседневная жизнь советских писателей, 1930-1950-е годы. - М.: Молодая гвардия, 2005. - 407 с.

21. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны / М. Аронсон, С. Рейсер; ред. и предисл. Б. М. Эйхенбаума. – Л.: Прибой, 1929. – 310 с.

22. Архив Даниила Леонидовича Андреева. Описи / сост. А. Кутейникова – М.: Мир Урании, 2001 – 112 с.

23. Ашукин Н. Заметки о виденном и слышанном. 1914-1933 / публ., коммент. Е.А. Муравьевой; вступ. Заметка Н. Богомолова // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 31. – С. 175-219.

24. Баранов В. «Надо прекословить!» М. Горький и создание Союза писателей / В. Баранов // Вопросы литературы. - 2003. - № 7-8. - С. 34-56.

25. Белая Г. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей / Г.А. Белая. – М.: Советский писатель, 1989. – 400 с.

26. Белая Г.А. О внутренней борьбе художника (Из опыта критической мысли 20-х годов) / Г.А. Белая // Контекст. 1988: Литературно-теоретические исследования. – М.; Наука, 1989 – С. 128-156.

27. Белая Г. «О политике партии в художественной литературе». Материалы совещания в ЦК РКП (б) 9 мая 1924 года / Г.А. Белая // Вопросы литературы. – 1990. - № 4. – С. 154-187.

28. Блюм А. В. За кулисами «Министерства правды»: тайна история советской цензуры. 1917 – 1929 / А. В. Блюм. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. – 320 с.

29. Блюм А.В. Книговедение под цензурой / А.В. Блюм // Книга. Исследования и материалы. Сборник. 83. / гл. ред. Б.В. Ленский. М.: Наука, 2005. – С. 277-299.

30. Блюм А.В. Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929-1953 / А.В. Блюм. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академическией проект», 2000. – 312 с.

31. Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития : 1917–1935. - Т. 1. - М., 1963. – 374 с.

32. Вахитова Т.М. Оборотная сторона "Котлована". Очерк Андрея Платонова "В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)" // Андрей Платонов. Котлован. Текст. Материалы творческой истории. – СПб.: Наука, 2000. – С. 372–379.

33. Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры. 1917-1927 / М.П. Ким, В.Г. Ермаков, В.А. Казаков и др.; отв. ред. М.П. Ким. – М.: Наука, 1985. – 526 с.

34. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 / сост. А.Артизов, О. Наумов; под ред. акад. А.Н. Яковлева. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 872 с.

35. Власова Е.С.1948 год в советской музыке. – М.: Классика – XXI, 2010. – 427 с.

36. Вопросы культуры при диктатуре пролетариата : сборник – М.; Л.: Государственное издательство, 1925. – 220 с.

37. Воронский А.К.: Из переписки с советскими писателями / вступ. ст. и публ. Е.А. Динерштейна // Из истории советской литературы 1920-1930-х годов: Новые материалы и исследования / гл. ред. В.Р. Щербина; АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983. – С. 531-616 - (Литературное наследство; Т. 93).

38. Воронский А.К. Искусство видеть мир: Портреты. Статьи / сост. Г. А. Воронская; вступ. ст. Г. Белой. - М.: Советский писатель, 1987. – 700 с.

39. ВоронскийА. К. Литературно-критические статьи / вступ. ст. А. Г. Дементьева; сост. Г.А. Воронской, А.Г. Дементьева. - М.: Советский писатель, 1963. – 423 с.

40. В тисках идеологии: Антология литературно-политических документов. 1917-1927 / сост., вступ. ст. К. Аймермахера. - М.: Книжная палата, 1992. – 512 с.

41. Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК ГПУ. 1921-1923 / сост., вступ. ст. В. Г Макарова, В.С. Христофорова; Коммент. В.Г. Макарова. - М.: Русский путь, 2005. - 544 с.

42. Галушкин А.Ю. Из истории литературной «коллективизации» / А.Ю. Галушкин // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. - 1996. - Т. 2. – № 2. – С. 437-478.

43. Голубева О.Д. Горький издатель / О.Д. Голубева. - М.: Книга, 1968. - 128 с.

44. Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы / М.М. Голубков; РАН. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1992. – 202 с.

45. Горький и его эпоха: Исследования и материалы / отв. ред. Б. А. Бялик; АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. - М.: Наука, 1989. - Вып. 2. – 270 с.

46. М. Горький и советские писатели: неизданная переписка / гл. ред. И.И. Анисимов; АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. - М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. - 736 с. - (Литературное наследство; Т. 70).

47. Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х - начала 1930-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.

48. XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae: Сборник научных статей / отв. ред. Ю. Троицкий; сост. и ред. В. Тюпа. - М.: Издательский

центр Российского государственного гуманитарного университета, 2002. – 359 с.

49. Декреты Советской власти / подгот. к печати С.Н. Валк; Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Институт истории АН СССР. - М.: Госполитиздат, 1957. - Т. 1. 25 октября 1917 г. - 16 марта 1918 г. – 626 с.

50. Добренко Е. Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении / Е. Добренко. - Мюнхен, 1993. - 408 с.

51. Евгенов С.В. Союз писателей СССР / С.В. Евгенов // Краткая литературная энциклопедия. - М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. - Т. 7. - Стб. 110-114.

52. Евгенъев А., Кауфман А. Е. Писательские общества и кружки // Вестник литературы. - Пг. - 1919. - №1/2. - С. 2-6; № 3. – С. 2-5.

53. Емельянов Ю.Н. П.Е. Щеголев – историк русского революционного движения. - М.: Наука, 1990. – 256 с.

54. Ермаков А.Ф. А.В. Луначарский и политика партии в области искусства. 1917-1925 гг. / А.Ф. Ермаков // Обогащение социалистическогореализма и проблема многообразия метода советского искусства. - М.: Мысль, 1967. – С. 340-383.

55. Жидков В. Театр и время: от Октября до перестройки.Т. 1 – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1991. – 160 с.

56. Забытые пьесы 1920—1930-х годов / сост., текстологич. подготовка, вступ. статья, историко-реальный коммент., сведения о постановках пьес и биографиях авторов В.В. Гудковой. - М.: Новое литературное обозрение; 2014. - 984 с.

57. Замятин Е. Сочинения / сост. Т.В. Громова, М. О. Чудакова; авт. послесл. М. Чудакова; коммент. Е. Барабанова. - М.: Книга, 1988. – 574 с.

58. Замятин Е.И. Я боюсь: литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и коммент. А.Ю. Галушкина; подгот. текста А.Ю. Галушкина и М.Ю. Любимовой; вступ. ст. В.А. Келдыша. - М.: Наследие, 1999. – 341 с.

59. За перестройку литературно-художественных организаций : сборник материалов. - М.: Партиздат, 1932. – 72 с.
60. Зелинский К. Вопросы построения истории советской литературы / К. Л. Зелинский // Литературный критик. Еженедельный журнал литературы, теории, критики и истории литературы. - М.: Гослитиздат, 1935. - Кн. 12. - С. 5-34.
61. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932): Справочник / сост. Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. - СПб.: Чернышев, 1992. - 400 с.
62. Иванов В. За подлинный историзм / В.И. Иванов // Вопросы литературы. – 1961. – № 7. – С. 54-65.
63. Иванов В.И. Идейно-эстетические принципы советской литературы (Формирование и сущность) / В.И. Иванов. - М.: Художественная литература, 1971. – 470 с.
64. Иванов В.И Формирование идейного единства советской литературы. 1917-1932 / В.И. Иванов. - М.: Гослитиздат, 1960. – 375 с.
65. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. С разных точек зрения / сост. Е.А. Добренко. - М.: Советский писатель, 1990. - 412 с.
66. Из истории советской интеллигенции / гл. ред. М.П. Ким; Академия общественных наук при ЦК КПСС. Кафедра истории советского общества. - М.: Мысль, 1966. – 223 с.
67. Ильина И.Н. Общественные организации России в 1920-е годы. - М. 2000. – 216 с.
68. Институты управления культурой в период становления. 1917-1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004 – 312 с.
69. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под. ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 792 с.

70. Как ломали нэп. Стенограммы пленумов ЦК ВКП(б) 1928–1929 гг. В 5-ти томах. - Том. 1. Объединенный пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) 6–11 апреля 1928 г. Редакционная коллегия тома В.П. Данилов, О.В. Хлевнюк (ответственные редакторы), Н.В. Муравьева, Н.А. Сидоров. – М.: МФД, 2000. – 495 с.
71. К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе / Главполитпросвет. - М.: Издательство «Красная новь», 1924. – 109 с.
72. Кищинская Л. Литературная дискуссия 1922-1925 годов. (К истории становления идейно-эстетических принципов советской литературной критики) / Л. Кищинская // Вопросы литературы. – 1966. – № 4. – С. 35-55.
73. Коган П.С. Литературные группировки / П.С. Коган // Читатель и писатель. 1928. – № 7-8. – С. 4.
74. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях и съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986) / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. 9-е изд., испр. и доп. - М.: Политиздат, 1983. - Т. 4.: 1926-1929. – 1984. – 575 с.
75. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях и съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986) / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. 9-е изд., испр. и доп. - М.: Политиздат, 1983. - Т. 5: 1929 - 1932. – 1984. – 446 с.
76. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях и съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986) / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. - 9-е изд., испр. и доп. - М.: Политиздат, 1983. - Т. 6: 1933-1937. – 1985. – 431 с.
77. Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам : сб. статей / сост. М.Э. Маликова. - М.: Новое литературное обозрение, 2014. - 492 с
78. Коржихнна Т.П. Извольте быть благонадежны! / Т.П. Коржихина. - М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. – 372 с.

79. Крылов В.В., Кичатова Е.В. Издательство «Academia». Люди и книги. 1921-1938-1991 / В.В. Крылов, Е.В. Кичатова; под общей ред. В.А. Попова. - М.: Academia, 2004. – 328 с.

80. Корниенко Н.В. Борьба за постановку пьесы «Высокое напряжение». Документы 1932 г. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. По материалам Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110- летию со дня рождения А.П. Платонова. 21-23 сентября 2009 года/ сост. Е.А.Роженцева, Н.В. Умрюхина; отв. ред. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – С. 613.

81. Корниенко Н.В. История текста и биография А. П. Платонова (1926-1946) // Здесь и теперь. - 1993. - № 1. – 320 с.

82. Корниенко Н.В. Литературная критика и культурная политика периода нэпа: 1921-1927. // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под. ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. - С. 69-141.

83. Королев Д.Г. Издательская деятельность ОРДПиОК // Книга: Исслед. и мат-лы. М., 1998. - Сб. 75. – С. 145-161.

84. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. и коммент. Вадима Перельмутера. - Т. 1. - Санкт-Петербург: Symposium, 2001. – 684 с.

85. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. и коммент. Вадима Перельмутера. - Т. 4. - Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – 843 с.

86. Культурное строительство в РСФСР. 1917-1927 гг.: документы и материалы / сост. Л.И. Давыдова и др.; предисл. В.А. Куманева; Главное архивное управление при Совете Министров СССР и др. - М.: Советская Россия, 1983. - Т. 1.4. 1. 1917-1920. – 462 с.

87. Кукушкина Т. А. Русская литература XX века / Т.А. Кукушкина // Пушкинский Дом: Книга-альбом / гл. ред. Н.Н. Скатов. - СПб.: Издательский дом «Классика». – 2003. – С. 298-301.

88. Лейкина-Свирская В.Р. Русская интеллигенция в 1900-1917 годах / В.Р. Лейкина-Свирская. - М.: Мысль, 1981. – 285 с.

89. Лелевич Г. Смысл литературных споров / Г. Лелевич // Жизнь искусства. –1926. – № 17-18. – С. 8-9.

90. В.И. Ленин и А.В. Луначарский : переписка, доклады, документы / гл. ред. В.Р. Щербина; АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. - М.: Наука, 1971. – 766 с. - (Литературное наследство; Т. 80).

91. Ленин В.И. Неизвестные документы 1891-1922 / Федеральная архивная служба Российской Федерации, Российский государственный архив социально-политической истории. - М.: РОССПЭН, 1999. – 670 с.

92. Ломидзе Г., Пискунов В., Тимофеев Л. Об «Истории советской литературы» / Г. Ломидзе, В. Пискунов, Л. Тимофеев // Вопросы литературы. – 1961. – № 6. – С. 36-48.

93. А.В. Луначарский. Неизданные материалы / гл. ред. В. Р. Щербина; АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. - М.: Наука, 1970. –672 с. - (Литературное наследство; Т. 82).

94. Луначарский А.В., Славинский Ю.М. Тезисы об основах политики в области искусства / А.В. Луначарский, Ю.М. Славинский // Вестник театра. 1920. – 30 ноября. – № 75. – С. 9.

95. Майзелъ М. Краткий очерк современной русской литературы / М. Майзель. - М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931. – 207 с.

96. Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. - Т.1. 1925- июнь 1941 гг. / рук. коллектива Т.М. Горяева - М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН) : Фонд «Президентский центр Б.Н. Ельцина», 2011. – 1023 с.

97. Московская Д.С. Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти» // Архив А.П. Платонова. Книга 1. Научное издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 178 – 236.

98. Московская Д.С. Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920-1930-х гг. : к истории взаимосвязей русской

литературы и краеведения. - М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – 432 с.

99. Московский Театр Революции: 1922–1932 : сборник статей / под. ред. Я.О. Боярского, И.С. Зубцова, А.Д. Попова, Я.З. Черняка и А.И. Щагина. - М.: Издательство Мособлисполкома, 1933. – 223 с.

100. Новые тенденции в развитии советской литературы и литературной критики: Сборник обзоров / отв. ред. А. А. Ревякина; АН СССР. ИНИОН. – М., 1989. – 166 с.

101. Обзор деятельности Общества русских драматургических писателей и оперных композиторов за 25–летие его существования. 1874-1899. - М., 1899. –С. 9-10.

102. Овчарова П.И. ОРДП : обзор рукоп. фонда // Новые материалы по истории рус. лит. : сб. науч. трудов. (ГЛМ). - М., 1994. – С. 131-152.

103. Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения / отв. ред. Д. П. Николаев; РАН. Научный совет по русской литературе. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. - М.: Наследие, 1997. - Т. 2. – 216 с.

104. Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов / под ред. Е.М. Стрельцовой. – М.: Наука, 1993. – 496 с.

105. Первый Всесоюзный съезд советских писателей : 1934. Стенографический отчет. - М.: Советский писатель, 1990. – 718 с.

106. Правовое положение писателей и композиторов по законодательству Союза ССР и РСФСР. Справочник. Авт.-сост. Б.Н. Городецкий, - М., 1946. – С. 135-136.

107. Пригожина Л.Г. Проблемы поэтической драмы и советский театр рубежа 1920–1930-х годов : учебное пособие. - Л., 1991. – 74 с.

108. XV съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). Стенографический отчет. - М. ; Л.: ГИЗ, 1928. – 1416 с.

109. Саянов В. Современные литературные группировки / В. Саянов. 3-е изд. - Л.; М.: Государственное издательство художественной литературы, 1931. - 146 с.

110. XVII съезд Всесоюзной коммунистической партии (б). Стенографический отчет. - М. : Партиздат, 1934. – 716 с.

111. Советское богатство : статьи о культуре, литературе и кино. К шестидесятилетию Ханса Гюнтера / под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. - СПб.: Академический проект, 2002. - 448 с.

112. Союз взаимопомощи русских писателей // Энциклопедический словарь / Издатели Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. - СПб., 1900. - Т. 31. – С. 95-96.

113. «Страна философов» Андрея Платонова : проблемы творчества. Вып. 7. По материалам Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110- летию со дня рождения А.П. Платонова. 21-23 сентября 2009 года / сост. Е.А.Роженцева, Н.В. Умрюхина; отв. ред. Н.В. Корниенко. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 652 с.

114. Сумбатов А.И. Острый момент Общества русских драматических писателей. - М., 1902. – 47 с.

115. Творческий Нижний: к истории становления и развития творческих организаций 1918-1939 гг. Нижний Новгород: Комитет по делам архивов Нижегородской области, 2011. – 200 с.

116. Фомин А.Г. Путеводитель по библиографии литературы / А.Г. Фомин. - Л.: ГИХЛ, 1934. – 336 с.

117. XVI съезд ВКП(б). Стенографический отчет. - М. ; Л.: ГИЗ, 1930. – 781 с.

118. Шешуков С.И. Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. - М.: Московский рабочий, 1970. – 352 с.

119. Шнеер А.Я. Драмсоюз // Театральная энциклопедия. - М., 1963. - Т. 2. – С. 523.

120. Шкловский В.Б. Письма М. Горькому (1917-1923 гг.) / примеч. и подгот. текста А.Ю. Галушкина // De Visu. - 1993. - № 1. – С. 28-46.

121. Шкловский В. «Еще ничего не кончилось» / ред. В.П. Кочетов; предисл. А. Галушкина; коммент. А. Галушкина, В. Нехотина. - М.: Издательство «Пропаганда», 2002. – 464 с.
122. Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890-1917 годов : словарь. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 448 с.
123. Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология / сост. Г.А. Белая. - М.; РГГУ, 2003. – 720 с.
124. Эйхенбаум Б. О литературе : работы разных лет / сост. О.Б. Эйхенбаум, Е.А. Тоддес; вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддеса; коммент. Е.А. Тоддеса, М.О. Чудаковой, А.П. Чудакова. - М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.

Публикации в периодических изданиях (1921-1939)

125. Авербах Л.Л. О некоторых задачах ФОСП: Доклад на пленуме Совета ФОСП. 11 октября 1930 г. // На литературном посту. – 1930. - № 20. – С.8-12.
126. Аксенов И. Язык советской драматургии // Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 21-29.
127. Амаглобели С. Драматурги великой эпохи // Театр и драматургия. – 1933. – № 1. – С. 29-35.
128. Афанасьева О. Мастер диалога // Театр и драматургия. –1933. – № 2-3. – С. 39-42.
129. Афиногенов А.Н. Творческий университет // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 23-27.
130. Балухатый С. Горький и театр // Театр и драматургия. – 1933. – № 7. – С. 23-30.
131. Бачелис И. Писатель, драматург, театр // Театр и драматургия. – 1933. – № 5. – С. 15-19.
132. Белицкий Г. За конкретное большевистское руководство писателями и драматургами // Рабочий и театр. – 1933. – № 11. – С. 2-3.
133. Белицкий Г. Самодеятельной площадке полноценную драматургию. // Рабочий и театр. – 1933. – № 12. – С. 9.

134. Билибин В.В. Что творится в Обществе драматических писателей // Театр и искусство. – 1901. – 18 ноября. – № 47. – С. 842-845.
135. В СДиМП // Вестник литературы. – 1919. – № 7. – С. 15.
136. Варнеке Б. Путь к Шекспиру // Театр и драматургия. – 1933. – № 1. – С. 43-50. - № 2-3. – С. 13-15.
137. Вин Э. Проблема инсценировки на театре // Театр и драматургия. – 1934. – № 5. – С. 20-26.
138. Вишневский В. По-настоящему не знакомы // Театр и драматургия. – 1933. – № 9. – С.27-28.
139. Волькенштейн В. О классическом наследии // Театр и драматургия. – 1933. – № 5. – С. 5-7.
140. Гарф А. От портрета к символу // Театр и драматургия. – 1933. – № 4. – С. 52-54.
141. Гладков А. Драматургический самотек // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 38-39.
142. Глебов А. Первая ступень // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 42-49.
143. Гроссман-Рощин Н. Борьба за слово (писатель в кино) // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 54-56.
144. Гусман Борис. О кино-прорыве // Рабочий и искусство. – 1930. – № 35(25 июня). – С. 3.
145. Дельта. На местах // Театр и драматургия. –1933. – № 4. – С. 59-63.
146. Дискуссия о творческом методе «попутчиков» (по докладу З. Штейнмана «Формула перехода»). Стенограмма. Ленинград. Июль-август 1931 г. //На литературном посту. – 1931. – № 26. – С. 7-18.
147. Ермилов В. О советской комедии // Советское искусство. – 1934. - 20 августа (№ 38) – С. 2.
148. Залесский В. «Машиналь» в Камерном театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 5. – С. 42-46.

149. Захава Б. Природа сценической игры // Театр и драматургия. –1933. – № 9. – С. 16-23.
150. Ко всем писателям СССР // Жизнь искусства. - 1926. – № 43. – С. 14.
151. Караваева А. Театр колхозника // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 72-73.
152. Касаткина А. Проблемы клубного репертуара // Театр и драматургия. – 1933. – № 7. – С. 52-56.
153. Кирпотин В. Прения по драматургии // Театр и драматургия. – 1934. – № 10. – С. 1-4. - № 11. – С. 11-14.
154. Кирпотин В. Успехи советской драматургии // Театр и драматургия. – 1934. – № 8. – С. 1-5. – № 9. – С. 13-19.
155. Киршон В. За высокое качество пьесы для самодеятельного кружка // Рабочий и театр. – 1933. – № 13. – С.15.
156. Киршон В. Пишите правду // Театр и драматургия. – 1933. – № 1. – С. 25-28.
157. Киршон В. Социалистическая драматургия // Театр и драматургия. – 1934. – № 8. – С. 6-8.
158. Колосов М. Писатель и театр // Театр и драматургия. – 1933. – № 5. – С. 8-14.
159. Крути И. На подступах к социалистическому реализму // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 30-32.
160. Кугель А. Автор и режиссер // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 9-12. – № 4. – С. 18-21.
161. Левидов М. Дело о смехе // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 50-55.
162. Левидов М. Три Шекспира // Театр и драматургия. – 1933. – № 7. – С. 31-38.
163. Литовский О. Корни оптимизма (к постановке «Оптимистической трагедии» в Камерном театре) // Театр и драматургия. –1934. – № 3. – С. 44-49.

164. Литовский О. Советская драматургия к Всесоюзному съезду писателей // Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 2-6.

165. Литовский О. Уроки двух премьер // Театр и драматургия. – 1933. – № 9. – С. 37-41.

166. Литовский О. Шестнадцать лет // Театр и драматургия. – 1933. – № 8. – С. 1-11.

167. Лукач Г. Маркс и Энгельс о вопросах драматургии // Театр и драматургия. – 1933. – № 7. – С. 15-22.

168. Луначарский А.В. Письма о театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 1. – С. 51-54.

169. Луначарский А.В. Письма о театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 4. – С. 21-28.

170. Марков П. Речь после съезда // Театр и драматургия. – 1934. – № 9. – С. 31-32.

171. Марков П. Художественный театр и советская драматургия // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 39-43.

172. Мобилизация драматургии (редакционная статья) // Рабочий и театр. – 1933. – № 1. – С. 1.

173. Новицкий П. Национальная форма на театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 18-24.

174. Обсуждаем вопросы советской драматургии. Выступления А. Афиногенова, А. Корнейчука, Л. Славина, К. Тренева, Д. Демирчяна, Ю.Юзовского // Театр и драматургия. – 1934. – № 9. – С. 20-30.

175. Олеша Ю. Моя работа с МХАТ // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 32.

176. Олеша Ю. Заметки драматурга // Театр и драматургия. – 1933. – № 5. – С. 1-4.

177. Оруженийков Н. В ожидании роли // Театр и драматургия. –1933. – № 9. – С. 23-27.

178. Оружейников Н. Образ большевика на театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 11-18.

179. Пельше Р. Историческая пьеса на советской сцене // Театр и драматургия. – 1933. – № 9. – С. 54-56.

180. Первый в истории мира. Открылся Всесоюзный съезд советских писателей // Советское искусство. – 1934. – 20 августа (№ 38). – С. 1.

181. Пикель Р. К проблеме советской комедии // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 49 – 53.

182. Пикель Р. Классическая комедия и легкие театры // Театр и драматургия. –1933. – № 4. – С. 46-49.

183. Пикель Р. Критика наших критиков // Театр и драматургия. –1934. – № 4. – С. 36-39.

184. Пикель Р. Начало сезона // Театр и драматургия. –1933. – № 9. – С. 42-46.

185. Пикель Р. О путях советской драматургии // Театр и драматургия. – 1934. – № 6. – С. 37-44.

186. Писатель и театр – статьи и высказывания Ал. Толстого, Н.Ф. Погодина, Вал. Катаева, Виктора Шкловского, Мих. Голодного, Матвея Ройзмана, И.Я. Судакова, Ю.А. Завадского, Ф.Н. Каверина // Театр и драматургия. – 1933. – № 4. – С. 12-17.

187. Пискатор Э. От искусства к политике // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 49-54.

188. Погодин Н. К съезду писателей // Театр и драматургия. – 1934. – № 8. – С. 9-14.

189. Призыв рабочих-ударников в драматургию (первые робкие шаги Всеросскомдрама) // Советское искусство. – 1931. – 8 октября (№ 52). – С. 1.

190. Пущин Б.Н. Юрист и композитор - Н.М. Стрельников // Правоведение. – 1976. – № 6. – С. 117 – 122.

191. Ромашов Б. Драматург и современность // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 32-37.
192. Россовский М. На переломе (итоги Всесоюзного сценарного совещания) // Советское искусство. – 1931. - 7 апреля (№ 17). – С. 1.
193. Сахновский В. Об идее спектакля // Театр и драматургия. – 1933. – № 2-3. – С. 5-9.
194. Славин Л. Писатель в театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 6. – С. 38-48.
195. Стецкий А. Под флагом советов, под флагом социализма // Театр и драматургия. – 1934. – № 9. – С. 4-6.
196. Субботин Л. Деревенский театр и его драматургия // Театр и драматургия. - 1933. – № 6. – С. 67-68.
197. Тальников Д. Доморощенные классики. Инсценировка и сценический очерк // Советское искусство. – 1934. – 20 августа (№ 38) – С. 2.
198. Тальников Д. «Мертвые души» в Художественном театре // Театр и драматургия. – 1933. – № 1. – С. 55- 61. - № 2-3. – С. 24-30.
199. Театральное совещание РАПП. Первый вечер // Советское искусство. – 1931. – 27 января (№ 4). – С. 1.
200. Театральное совещание РАПП. Творческий метод пролетарского театра // Советское искусство. – 1931. – 7 февраля (№ 6). – С. 3.
201. Толстой Алексей. О драматургии // Театр и драматургия. – 1934. – № 9. – С. 7-12.
202. Тренев К. Они учатся и учат других // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 30-32.
203. Устав Общества русских драматических писателей // Театральный альманах на 1875 год / сост. Александр Соколов [Театральный Нигилист] – СПб. 1875. С. 337-345.
204. Цимбал С. Под знаком Шекспира (заметки о журнале «Театр и драматургия») // Рабочий театр. – 1933. – № 26. – С. 13–14.

205. Чекин И. Прорыв на участке клубной драматургии // Рабочий и искусство. – 1930. – 25 июня (№ 35). – С. 6.

206. Шток И. Понять друг друга // Театр и драматургия. – 1933. – № 9. – С. 31.

207. Щеглов Д. На фронте творческих боев (ленинградская драматургия) // Театр и драматургия. –1934. – № 8. – С. 33-35.

208. Юзовский Ю. Николай Погодин // Театр и драматургия. –1933. – № 6. – С. 19-31.

Публикации в периодических изданиях (1950-2014)

209. Иванов В. О литературных группировках и течениях 20-х годов / В.И. Иванов // Знамя. - 1958. - № 5. - С. 190-208 ; № 6. – С. 179-198.

210. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932—1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие / Л. Максименков // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 212-258.

211. Перельмутер В. «Актер как разновидность человека». Попытка реконструкции доклада Сигизмунда Кржижановского, прочитанного на заседании Театральной секции ГАХН 20 декабря 1923 года (по материалам архива С.Д. Кржижановского) // Вопросы искусствознания. - № XI(2/97). - 1997. – С. 69-74.

212. Плотников К.И. К проблеме научного метода Н.П. Анциферова // Вопросы культурологии. - 2013. - № 6. - С. 18-21.

213. Плотников К.И. К проблеме терминологического аппарата Н.П. Анциферова // Н.П. Анциферов. Филология прошлого и будущего. По материалам международной научной конференции «Первые московские Анциферовские чтения (25-27 сентября 2012 г.). - М.: ИМЛИ РАН, 2012. - С. 143-147.

214. Плотников К.И. К вопросу об историзме С.Д. Кржижановского // Известия ВГПУ, 2014. - № 10(95). - С. 128-133.

215. Плотников К.И. Конец Всеросскомдрама и создание автономной секции драматургов при Оргкомитете Союза советских писателей // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. Тамбов, 2014. - Вып. 10(138). - С.167-170.

216. Плотников К.И. К вопросу о создании автономной секции драматургов Союза Советских Писателей // Вопросы культурологии. - 2014. - № 12. - С. 46-50.

217. Полонская Е.Г. Из литературных воспоминаний 1920-х годов / Е.Г. Полонская; вступ. заметка, подгот. текста З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1963. - Вып. 139. – С. 374-389.

218. Толстяков А. Когда должен был состояться первый съезд русских писателей? / А. Толстяков // Вопросы литературы. – 1969. – № 12. – С. 242-243.

Учебные пособия

219. Ершов Л. Ф. История русской советской литературы / Л.Ф. Ершов. - М.: Высшая школа, 1988. – 656 с.

220. Ершов Л. Русская советская литература 30-х годов / Л.Ф. Ершов. - М.: Высшая школа, 1978. – 232 с.

221. История русской советской литературы. 1917-1965: В 3 т. / отв. ред. А. Г. Дементьев; АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. - М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. - Т. 1. 1917-1929. – 723 с.

222. История русской советской литературы / под ред. П. С. Выходцева. - М.: Высшая школа, 1970. – 696 с.

223. История русской советской литературы (1917-1940) / под ред. А. И. Метченко и С.М. Петрова. - М.: Просвещение, 1975. – 496 с.

224. История русского драматического театра от его истоков до конца ХХвека : учебник. 3-е изд., испр. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 703 с.

Воспоминания и мемуары

225.Афиногенов А.Н. Дневники и записные книжки. - М.: Советский писатель, 1960. – С. 551.

226. Афиногенов А.Н. Статьи, дневники, письма воспоминания. - М.: Искусство, 1957. – С. 371.

227. Мандельштам Е.Э. Воспоминания // Новый мир. – 1995. – № 10. – С. 172–173.

228. Шток И. Рассказы о драматургах. - М.: Искусство, 1967. – 316 с.

Диссертационные исследования

229. Абрамова Н.К. Проблема создания и функционирования организаций по коллективному управлению авторскими правами: дис. … канд. юрид. наук:12.00.03 / Абрамова Наталья Константиновна. – М., 2005. – 194 с.

230. Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: дис. … д-ра иск.: 17.00.02 / Власова Екатерина Сергеевна. – М., 2010. – 728 с.

231. Гудкова В.В. Формирование советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х - начала 1930-х гг.: дис. … д-ра иск. : 17.00.01 / Гудкова Виолетта Владимировна. – М., 2007. – 339 с.

232. Кукушкина Т.А. Всероссийский Союз писателей (Петроградское отделение). Период становления. 1920-1923 гг.: дис. … канд. фил. наук: 10.01.01/ Кукушкина Татьяна Алексеевна. – СПб., 2008. – 201 с.

233. Московская Д.С. Локально-исторический метод в литературоведении Н.П. Анциферовai русская литература 1920–1930-х гг. (проблемы взаимосвязей краеведения и художественной литературы) : дис. … д-ра фил. наук: 10.01.01/ Московская Дарья Сергеевна. – М., 2011. – 567 с.

234. Соловьева Н.Ю. Драматургия 1920-х годов : образ советской эпохи. – дис. … канд. иск.: 17.00.01/ Соловьева Наталья Юрьевна. – М., 2005. – 184 с.

Публикации в Интернете

235. Моциэнок В. Э. Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934 г.) и его место в литературной жизни СССР [Электронный ресурс] В.Э. Моциэнок // Воронежский государственный университет. –- 2004. - № 7. Режим доступа: http://www.hist.vsu.ru/cdh/Articles/07-04.htm

236. Святославский А.В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: взгляд из XXI века (к 80-летнему юбилею) [Электронный ресурс] / А.В. Святославский // Культурологический журнал. - 2014. - № 3. Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/282.html&j_id=20

Приложение

По причине невозможности увеличения объема текста, большой корпус материалов (подготовленных к публикации), иллюстрирующих историю возникновения и деятельности Всероссийского общества драматургов и композиторов не представлены в приложении диссертации.

В дальнейшем планируется опубликовать избранные документы, стенограммы докладов, а также творческие материалы драматургов и сценаристов Всеросскомдрама.

Ниже публикуется Приложение № 1 «Список членов организации» из фонда № 52 «Всеросскомдрам» ОР ИМЛИ РАН.

В Приложении № 2 дан пример описи фонда, выполненная диссертантом, в ходе обработки фонда и подготовки материалов фонда для написания диссертационной работы.

Орфография и пунктуация в публикуемых документах приведены в соответствие с современными нормами, исправлены очевидные опечатки.

Приложение № 1

ОР ИМЛИ РАН Ф. 52. Оп. 2. Ед.хр. 203.

Список членов Общества на 1 сентября 1931 г.

№	Фамилия, имя и отчество	Время вступления	Секция	Партийность	Профсоюз
1	Абай-Иза Измаил Бей		Кино	б/п	
2	Аверьянов Вячеслав Андреевич	1926	М.Ф.	б/п	Печат.
3	Аврамов Арсений Михайлович	1930	Композ	б/п	Рабис
4	Анаджанова-Шутко Нина Фердинандовна	1925	Кино	ВКП/б/	Рабис
5	Агнивцеев Николай Яковлевич		Кино	б/п	
6	Акимов Дмитрий Иванович	1931	М.ф	ВКП/б/	Рабис
7	Акульшин Родион Михайлович	1927	Драм	б/п	Печатн
8	Александров (Трабский) Александр Ильич	1929	Кино	б/п	Рабис
9	Александров Григорий Васильевич		Кино		
10	Александров Анатолий Николаевич	1920	Композ	б/п	Рабис
11	Александров Александр Васильевич	1920	Композ	б/п	Рабис
12	Александров Борис Александрович		Композ	б/п	Рабис
13	Александров Вячеслав Павлович	1931	Кино	б/п	С/х раб.
14	Алексеев Владимир Иванович	1931	М.ф.	ВЛКСМ	Метал
15	Алексеев Сергей Петрович	1928	Композ	б/п	ССТС
16	Алексеев Михаил Алексеевич	1930	Драм М.ф	ВКП/б/	Печатн.
17	Алексеев Константин Селиверстович		Композ		
18	Алексеев Глеб Васильев	1933	Драм	б/п	Печатн
19	Алексеев Алексей Григорьевич	1913	Драм	б/п	Рабис
20	Алексеенко Даниил Алексеевич		Драм	б/п	
21	Алибегова Маргарита Георгиевна		Кино		
22	Альтшулер Борис Абрамович	1927	Кино	б/п	Рабис
23	Аманатов Евгений Глебович		Драм	б/п	Рабис
24	Амур-Санан Антон Мудренович		Кино	ВКП/б/	
25	Андрианов Федор Иванович	1931	Драм М.ф.	ВЛКСМ	Текст.
26	Андриевский Александр Николаевич		Кино	ВКП/б/	ССТС
27	Анощенко Николай Дмитриевич	1931	Кино	б/п	Рабис
28	Анощенко-Анод Александр Дмитриевич	1925	Кино	б/п	Рабис
29	Анпилогов Василий Иванович		Композ		
30	Антонова Ольга Акимовна	1931	Драм	б/п	Печатн

31	Антоновская Анна Арнольдовна	1928	Кино	б/п	Печатн
32	Антюфеев Борис Иванович		Композ	б/п	Рабис
33	Апушкин Яков Владимирович	1918	М.ф.	б/п	Печатн
34	Арбузов Алексей Николаевич	1931	Драм	б/п	Рабис
35	Ардов Виктор Ефимович	1924	М.ф. Кино	б/п	Печатн
36	Аренский Павел Антонович	1921	Драм	б/п	Печатн
37	Аренштейн Александра Иосифовна	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
38	Ариан Ася Абрамовна		Драм	б/п	ССТС
39	Арманд Павел Николаевич	1928	Кино	б/п	Рабис
40	Арменич Николай Николаевич	1927	Кино	б/п	Рабис
41	Арон Ефим Ефимович	1930	Кино	б/п	Рабис
42	Арский Павел Александрович	1926	Драм М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
43	Архангельский Александр Григорьевич		М.Ф.	б/п	Печатн
44	Архипов Николай Архипович	1910	Драм	б/п	Печатн
45	Аслибеков Сурен		Кино		
46	Астафьев Александр Михайлович	1924	Композ	б/п	Рабпрос
47	Атовмьян (Лев Ато) Левон Тадевосович	1929	Композ	ВКП/б/	Рабис
48	Ауслендер Сергей Абрамович		Драм	б/п	Рабис
49	Афанасьев Алексей Григорьевич	1931	Кино	б/п	Рабис
50	Афиногенов Александр Николаевич	1924	Драм	ВКП/б/	Рабис
51	Афиногенов (Степной) Николай	1924	М.Ф.	б/п	Печатн
52	Ахушков Шамиль Заурбекович	1924	Кино	б/п	Печатн
53	Айдаров Исхат	1931	Драм	б/п	
54	Айсберг Илья Семенович	1929	Композ	б/п	Рабис
55	Айсберг (Ледогоров) Исидор Ильич	1931	Композ	б/п	
56	Бабанин Константин Михайлович		Драм	б/п	Рабис
57	Бабель Исаак Эммануилович		Кино		
58	Багриновский (Миккель М.) Михаил Михайлович	1928	Композ	б/п	Рабис
59	Баклин Николай Васильевич	1926	Кино	б/п	Рабис
60	Балагин Александр Самойлович	1926	Драм	б\п	Рабис
61	Балашов Валентин Алексеевич		Кино	б/п	Коммун
62	Бамдас (Михаил Мавриин) Моисей Маркович	1930	Драм	б/п	Печатн
63	Баранов (Морской) Платон Сергеевич	1926	Кино	б/п	Рабис
64	Баранов Алексей Васильевич	1930	Драм	б/п	Печатн
65	Баратов Николай Леопольдович		Кино	б/п	Рабис
66	Бармин (Буревой) Григорий Евстигнеевич	1924	М.Ф.	б/п	
67	Барнет Борис Васильевич	1926	Кино	б/п	Рабис
68	Барская Маргарита Александровна	1931	Кино	б/п	Рабис

69	Барто Агния Львовна		М.Ф.	б/п	Печатн
70	Бассалыго Дмитрий Николаевич	1925	Кино	ВКП/б/	Рабис
71	Баталов Салих Вазехович	1929	Драм	ВКП/б/	
72	Барщ Александр Осипович		Кино	б/п	Рабис
73	Бахар Иосиф Васильевич	1929	Кино	б/п	ССТС
74	Бахчисарайцев Эммануил Христофорович	1908	Драм	б/п	
75	Бахчисарайцев Модест Алексеевич	1927	Композ Драм	б/п	Рабис
76	Байбаков (Северный) Николай Сергеевич	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
77	Байер Абрам Александрович		Кино		
78	Бебутов Валерия Михайлов		Драм	б/п	Рабис
79	Безруких (Павел Безруких) Павел Ефимович	1926	Драм	ВКП/б/	ССТС
80	Безыменский Александр		Драм		
81	Бек-Назаров Амо Ивнович	1926	Кино	б/п	Рабис
82	Бекетов Николай Григорьевич	1929	Драм	б/п	
83	Беленкова Валентина Кондратьевна		Кино	ВЛКСМ	Рабис
84	Белец-Гейман Виктор Семенович		Кино	б/п	
85	Белов Евгений Дмитриевич	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
86	Белова Анна Ивановна	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Химик
87	Беляев Сергей Михайлович		Кино	б/п	Печатн
88	Белый Давид Ааронович	1929	Композ	ВЛКСМ	Рабис
89	Бендерский Самуил Александрович		Кино	б/п	
90	Бер Борис Борисович		Киино	б/п	
91	Бережнев-Давидовский Григорий Трофимович		Драм	б/п	Рабис
92	Березовский Григорий Абрамович	1909	Композ	б/п	Рабис
93	Берестинский Михаил Исаакович		Драм	б/п	Печатн
94	Берлянд Абрам Соломонович	1931	Кино	б/п	Медсан
95	Бернацкий Петр Сигизмундович		Драм	б/п	Рабис
96	Беркенсон Марк Васильевич	1929	Драм	б/п	Печатн
97	Билль-Белоцерковский Владимир Наумович		Драм	ВКП/б	Печатн
98	Бииншток (В. Улейников) Владимир Львович		Драм	б/п	
99	Биязи Виктор Николаевич		Кино	ВКП/б	Рабис
100	Биязи Наталья Михайловна		Кино	б/п	Рабис
101	Благин Никифор Самуилович	1931	Кино	ВКПБ/б/	Рабис
102	Благов Федор Федорович	1912	М.Ф.	б/п	Печатн
103	Блиох Яков Моисеевич		Кино	ВКП/б/	Рабис
104	Блок Давид Семенович		Композ	б/п	Рабис
105	Блувштен Вильгельм Осипов	1928	Кино	б/п	Рабис
106	Блюм (Садка Иванчиков и др.) Владимир Иванович	1931	Драм	ВКП/б/	Рабис
107	Блюм Георгий Владимирович	1917	Кино	ВКП/б/	Рабис

108	Бляхин Павел Андреевич	1928	Кино	ВКП/б/	Рабпрос
109	Бобович Борис Владимирович	1927	М.Ф.	б/п	Печатн
110	Бобров (Строганов) Фома Александрович	1926	Композ	б/п	Рабис
111	Боброва Ольга Павловна		Кино	б/п	Рабис
112	Богатырев Семен Александрович		Кино	ВКП/б/	
113	Богатырев Владимир Сергеевич		Драм	б/п	Печатн
114	Богословский (Ю.Неверов) Юрий Васильевич	1931	Композ	б/п	Рабис
115	Бодров Михаил Прохорович	1931	М.Ф.	ВЛКСМ	Строит
116	Болберг Николай Алексеевич	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
117	Болотов Юрий Васильевич	1925	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
118	Болтянская (Ольга Григ) Ольга Андреевна	1924	Кино	б/п	ССТС
119	Болтянский Григорий Моисеевич	1934	Кино	б/п	Рабис
120	Бонди Алексей Михайлович	1928	Драм	б/п	Рабис
121	Бородин Александр Павлович	1920	М.Ф,	б/п	Печатн
122	Борхман Александр Адольфович	1931	Композ	б/п	Медсан
123	Бочин Леонид Алексеевич	1931	Драм	ВЛКСМ	Печатн
124	Бравко Николай Осипович	1935	Кино	ВКП/б/	Рабис
125	Бразоль (Т.Бразоль) Татьяна Анатольевна		Драм	б/п	Рабис
126	Браницкая Мария Леонидовна	1930	Кино	б/п	Химик
127	Браницкий Николай Николаевич	1930	Кино	б/п	Рабис
128	Бремнер Соломон Михайлович	1929	Кино	б/п	Медсан
129	Брик Осип Максимович		Кино	б/п	Рабис
130	Брук Генрих Семенович	1931	Композ	б/п	Металл
131	Брумберг Валентина Семеновна	1930	Кино	б/п	Рабис
132	Брумберг Зинаида Семеновна	1930	Кино	б/п	Рабис
133	Брянский (Саша Красный) Александр Давидович	1912	М.Ф.	б/п	Рабис
134	Брыкин Алексей Иванович	1931	Кино	б/п	Рабис
135	Бугачевский Семен Михайлович	1931	Композ	б/п	Рабис
136	Буглай-Васильев Дмитрий Степанович	1928	Композ	б/п	Рабис
137	Богуславский Сергей Алексеевич	1926	Композ	б/п	Рабис
138	Будашкин Николай Павлович	1931	Композ	ВЛКСМ	
139	Будилович Василий Иосифович	1931	Кино	б/п	Рабис
140	Булах Владимир Александрович		Кино	ВКП/б/	Печатн
141	Булгаков Михаил Афанасьевич		Драм	б/п	
142	Буниатьян Галина Михайловна	1931	Драм	б/п	Рабис
143	Буринский Ян Данилович	1930	Кино	б/п	Рабис
144	Бурнашев (Фатхи-Бурнат) Фатхи Закирович		Драм	ВКП/б/	Печатн
145	Бурштейн Вениамин Иосифович	1931	Кино	б/п	Печатн
146	Бухов Аркадий Сергеевич		М.Ф.	б/п	Печатн

147	Бывалов Евгений Сергеевич		Кино	ВКП/б/	Печатн
148	Былов Сергей Владимирович	1928	Композ	б/п	Рабис
149	Быстрицкий Михаил Петрович	1927	Кино	б/п	Металл
150	Быховский Андрей Владимирович		Кино	б/п	
151	Ваганов Николай Владимирович	1931	Драм	б/п	Рабис
152	Ваграмов Федор Аркадьевич	1926	Драм	ВКП/б/	Метал
153	Вакс Боррис Арнольдович	1924	Драм	ВКП/б/	Печатн
154	Валаев Ростислав Георгиевич	1925	М.Ф.	б/п	Печатн
155	Валашек Рудольф Францевич		Композ	б/п	Рабис
156	Валентей Игнатий Александрович		Кино		
157	Валецкий Максимилиан Густавович		Кино	ВКП/б/	Рабпрос
158	Валейнес Макс Альбертович	1926	М.Ф.	ВКП/б/	Трансп
159	Варламов Александр Владимирович	1925	Композ	б/п	
160	Василенко Сергей Никифорович	1928	Композ	б/п	Рабис
161	Васильев Дмитрий Иванович		Кино	б/п	Рабис
162	Васильев Пантелеймон Васильевич		Композ		
163	Васильевский Илья Маркович		Кино	б/п	
164	Вафа Эс Хабиб		Драм		Рабпрос
165	Венгерский (Мызников) Н.Ф.		М.Ф.	б/п	Рабис
166	Венкстерн Наталья Алексеевна	1925	Драм	б/п	Печатн
167	Вентцель Александр Константинович	1924	М.Ф.	б/п	Печатн
168	Веприк Александр Моисеевич		Композ		
169	Веприцкая Людмила Васильевна	1925	Кино	б/п	Печатн
170	Вернер Михаил Евгеньевич	1927	Кино	б/п	Рабис
171	Вертов Денис Аркадьевич	1927	Кино	б/п	Рабис
172	Верховский Николай Михайлович		Кино	б/п	Рабис
173	Вецель Кирилл Владимирович	1931	Кино	б/п	Рабис
174	Вечора Герман Юльевич		Драм	б/п	Печатн
175	Вильнер Владимир Бертольдович	1920	Кино	б/п	Рабис
176	Виноградов Иван Николаевич		Кино	б/п	Рабис
177	Виноградов (Н.Мамонт) Николай Глебович	1919	Драм	б/п	Рабис
178	Виноградская Екатерина Николаевна	1926	Кино	б/п	Рабис
179	Винокуров Юрий Константинович	1928	Кино	б/п	Рабис
180	Виссов (Е.Пермяк) Евгений Андреевич	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
181	Виткин Сергей Григорьевич	1927	Кино	б/п	Рабис
182	Витовтов Николай Михайлович	1931	Кино	б/п	Рабис
183	Витрищак Нина Никифоровна	1931	М.Ф.	б/п	
184	Вишневецкий Владимир Петрович	1927	Композ	б/п	Рабис
185	Вишняк Николай Георгиевич		Кино	б/п	Рабис
186	Вишневская (Ольга Кашина) Ольга Павловна		Кино	б/п	

187	Владычина Галина Леонидовна	1928	М.Ф.	б/п	Рабпрос
188	Владычук Александр Павлович		Кино		
189	Власов Владимир Александрович		Композ	б/п	Рабис
190	Вознесенский Александр Сергеевич		Драм	б/п	Рабис
191	Волькенштейн Владимир Михайлович		Драм	б/п	Рабис
192	Волкова (Карельская) Надежда Васильевна	1931	Драм	б/п	Рабис
193	Волков (Вольский) Вячеслав Иванович	1924	Композ	б/н	Рабис
194	Волков Николай Дмитриевич		Драм	б/н	Рабис
195	Вольпин Михаил Давидович		М.Ф.	б/п	Печатн
196	Вольф Фридрих Штутгарт		Драм		
197	Вольф Эмма Лазаревна		Драм	б/п	Трасп
198	Всеволжский (Максимов) Игор Евгеньевич		Драм	б/п	Печатн
199	Вульфов Леонид Яковлевич	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
200	Выгодский Николай Яковлевич	1928	Композ	б/п	Рабис
201	Гавриленко Иван Львович	1931	Кино	б/п	Рабис
202	Гавронский Александр Осипович		Кино	б/п	
203	Гаврюшин Константин Лаврентьевич		Кино	б/п	
204	Галаджев Петр Степпанович	1926	Кино	б/п	Рабис
205	Галати Екатерина Александровна		Драм	б/п	
206	Галицкий Яков Маркович		Драм М.Ф.	б/п	Печатн
207	Гальперин Михаил Петрович		Драм М.Ф.	б\п	Печатн
208	Галяу (Галятдинов) Махмуд Галятдинович		Драм	б/п	Печатн
209	Гамбург Григорий Семенович	1927	Композ	б/п	Рабис
210	Ган Алексей Михайлович	1925	Кино	б/п	Печатн
211	Гандурин Константин Димитриевич		Драм	ВКП/б/	Рабпрос
212	Ганиев Наби Муминович		Кино		Рабис
213	Гантович (О. Вукотин) Надежда Артуровна	1928	Драм		Рабис
214	Гарлицкий Владимир Александрович	1910	М.Ф.	б/п	
215	Гатов Александр Борисович		Драм	б/п	Печатн
216	Гатуев Дзахо	1927	Кино	б/п	Печатн
217	Гачев Дмитрий Иванович	1931	Композ	ВКП/б/	Рабпрос
218	Гайдар-Голиков Аркадий Петрович		Кино		
219	Гайдовский Георгий Николаевич	1929	М.Ф. Драм	б/п	Печатн
220	Гедике Александр Федорович		Композ	б/п	Рабис
221	Гельгар Александр Оскаров	1929	Кино	б/п	Рабис
222	Гельман Семен Яковлевич		Кино	б/п	Рабис
223	Гендельштейн Альберт Александрович	1928	Кино		Рабис

224	Геника Юрий Евгеньевич	1926	Кино	б/п	Рабис
225	Герман (Гран) Павел Давидович	1914	Кино М.Ф,	б/п	Печатн
226	Германов Александр Павлович		Драм		
227	Гертель Казимир Александрович		Кино	б/п	
228	Герцберг Борис Наумович		Кино	ВЛКСМ	Рабис
229	Гехтман (Бен-Гали) Исаак Ефимович	1929	М.Ф.	б/п	
230	Гехтман Исаак Лазаревич	1925	М.Ф.	б/п	Рабис
231	Гибнер Амвросий Авросиевич	1927	Композ	б/п	Рабис
232	Гиззатов (Бирдикай) Тази Калимович	1929	Драм	б/п	Рабис
233	Гильярди Никодим Федорович		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
234	Гинзбург (Типот) Виктор Яковлевич	1928	М.Ф.	б/п	Рабис
235	Гиршликович (Егор Ехидин) Афиноген Григорьевич		М.Ф.	б/п	ССТС
236	Глаголин (Гулливер, С.М. Глан) Сергей Михайлович	1917	М.Ф.	б/п	Печатн
237	Гладков Федор Васильевич		Драм	ВКП/б/	Печатн
238	Глазычев Леонид Дмитриевич		Кино	б/п	ССТС
239	Глебов Анатолий Глебович		Драм	б/п	Печатн
240	Гликман (Дух-Банко) Давид Иосифович		М.Ф.		Печатн
241	Глиэр Рейнгольд Морисович	1929	Композ	б/п	Рабис
242	Глоба Андрей Павлович		Драм М.Ф.	б/п	Печатн
243	Глузберг Павел Яковлевич		Драм	ВКП/б/	ССТС
244	Глушков (Ян, Гусь, Блеф, Мабузо) Михаил Александрович	1929	М.Ф.	б/п	Рабпрос
245	Гнедич (НИК УРАЛЕЦ) Николай Германов	1925	М.Ф.	б/п	Рабис
246	Гнесин Михаил Фабианович	1923	Композ	б/п	Рабис
247	Говорухин Дмитрий Андревич	1925	Композ	б/п	Рабис
248	Годинер Самуил Давидович		Драм	б/п	Печатн
249	Гольбарг Исаак Борисович	1931	М.Ф.		Пищев
250	Гольденберг (Арго) Абрам Маркович	1917	М.Ф. Драм	б/п	Печатн
251	Гольдман Александр Адольфович		Кино	б/п	Рабис
252	Гольденвейзер Лев Владимирович		Кино		
253	Голованов Николай Семенович	1924	Композ	б/пп	
254	Головня Анатолий Дмитриевич		Кино	б/п	Рабис
255	Голодный Михаил Семенович	1931	М.Ф.		Печатн
256	Голуб Лев Владимирович	1929	Кино	б/п	Рабис
257	Голубенцев Александр Алесандрович	1919	Композ	б/п	Рабис
258	Гонта Мария Павловна		Кино	б/п	
259	Гончарова Александра Ильинишна		Кино	б/п	Рабис

260	Горбатов Борис Леонтьевич	1931	Драм	ВКП/б/	Печатн
261	Горбенко (Германов) Сергей Леонидович	1925	Композ	б/п	Рабис
262	Горбунов Кузьма Яковлевич		Драм	б/п	Полиграф
263	Городецкий Сергей Митрофанович		Драм М.Ф.	б/п	Печатн
264	Гопп Филипп Ильич	1928	Кино	б/п	Печатн
265	Гордон Исаак Борисович	1929	Кино	б/п	Рабис
266	Горев Илья Александрович	1929	Драм	б/п	Печатн
267	Горчаков Николай Михайлович	1924	Драм	б/п	Рабис
268	Граб Михаил Максимович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Жел. дор
269	Градов Израиль Цезаревич	1931	М.Ф,	б/п	Рабис
270	Градов-Никитинский Григорий Яковлевич	1924	М.Ф.	б/п	Печатн
271	Граев (Файнерман) Андрей Исаевич		Кино	б/п	
272	Граковская Ася Исааковна	1931	Драм	ВКП/б/	Швейпро м
273	Гребнер Георг Эдуардович	1925	Кино	б/п	
274	Григорьев (Григорьев-Истомин) Николай Алексеевич	1914	Драм	б/п	Рабис
275	Григорович (Хведчень) Нина Сергевна		Драм	б/п	Печатн
276	Грин (Аркадьев) Аарон Абрамович	1911	Драм	б/п	Медсан
277	Гринева-Балагина (Мария Гринева) Мария Иван.	1926	М.Ф.	б/п	ССТС
278	Гричер-Чериковер Григорий Зиновьевич		Кино	б/п	
279	Гродский Михаил Александрович		Кино	б/п	Рабис
280	Громов Юрий Николаевич	1927	Кино		Рабис
281	Громов (Валгро, Громар) Валентин Владимирович	1927	М.Ф,	ВКП/б/	Печатн
282	Грязнов Иннокентий Петрович	1928	Кино	б/п	
283	Грязнов Евгений Владимирович		Кино	б/п	Рабис
284	Гуль Александр Сергеевич		Кино	ВЛКСМ	Печатн
285	Гурвич Абрам Соломонович		Драм	б/п	Печатн
286	Гуревич Леонид Самойлович	1926	Драм	б/д	Печатн
287	Гуревич Исидор Яковлевич	1913	М.Ф.	б/п	Печатн
288	Гуревич (Агатов) Владимир Исидорович	1924	М.Ф,	б/п	Печатн
289	Гурьев Евгений Васильевич		Кино	б/п	Рабис
290	Гуров Сергей Николаевич		Кино	б/п	Рабис
291	Гуров-Лихошерство (Гуров) Павел Сергеевич	1931	Драм	б/п	Рабис
292	Гушанский Семен Ханаанович	1929	Драм	б/п	Рабис
293	Давиденко Александр Александрович		Композ	б/п	Рабис
294	Давидовский Константин Алексеевич		Драм	б/п	Рабис
295	Давыдов Василий Яковлевич	1925	М.Ф.	ВКП/б/	Рабис
296	Давыдов (Ядов) Яков Петрович	1916	М.Ф,		
297	Д’ Актиль Анатолий Адольфович		М.Ф.	б/п	Печатн

298	Дальский Иван Гаврилович	1925	М.Ф.	б/п	Печатн
299	Дандурова (Войнова) Александра Ивановна		М.Ф.	б/п	Печатн
300	Данилевский (Дий) Михаил Федорович	1931	М.Ф.	б/п	Рабпрос
301	Данилов Михаил Христофорович	1931	Драм	б/п	Печатн
302	Дауров Сергей Александрович	1925	Кино		Рабис
303	Данцигеер Юрий Борисович	1923	Драм М.Ф,	б/п	Печатн
304	Деев-Хомяковский Григорий Дмитриевич		М.Ф.		Рабпрос
305	Дементьев (Петр Ива) Петр Иванович	1930	М.Ф.		Печатник
306	Денисов Константин Афанасьевич		Кино	ВКП/б/	Рабис
307	Дейч Александр Иосифович	1911	Драм	б/п	Печатн
308	Дзегеленок Александр Михайлович	1935	Композ	б/п	Рабис
309	Дзиган Ефим Львович	1928	Кино		Рабис
310	Дианов Антон Михайлович	1928	Композ	б/п	Рабис
311	Дикгоф-Деренталь Александр Аркадьевич	1925	Драм		ССТС
312	Дирин Николай Петрович		Кино	б/п	Рабис
313	Дмитриев Алексей Алексеевич		Кино	б/п	Рабис
314	Добрушин Ихезаньи Моисеевич		Драм	б/п	Рабис
315	Долев Дмитрий Николаеивч	1921	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
316	Доллер Михаил Иванович	1926	Кино	б/п	Печатн
317	Долинов М.Е.		Драм		Печатн
318	Донецкий Михаил Павлович		Кино	ВКП/б/	
319	Донской Михаил		М.Ф.	б/п	Рабис
320	Донской Марк Семенович	1926	Кино	б/п	Рабис
321	Доронин Михаил Иванович	1925	Кино	б/п	Рабис
322	Доронин Иван Иванович	1931	М.Ф,	ВКП/б/	Печатн
323	Дорохов Павел Николаевич	1925	Кино	ВКП/б/	Печатн
324	Дроздов Анатолий Николаевич	1930	Композ	б/п	Рабис
325	Дроздов Николай Иванович	1929	Композ	б/п	Рабис
326	Дубовский Иосиф Игнатьевич	1927	Композ	б/п	Рабис
327	Дубовский (Касьянов) Дмитрий Федорович	1924	Драм	б/п	Рабис
328	Дубровский Алексей Митрофанович	1924	Драм	б/п	Рабпрос
329	Дудкевич Георгий Николаевич	1920	Композ	б/п	Рабис
330	Дукор Наум Абрамович		Кино		
331	Дулов Георгий Николаевич	1925	Композ	б/п	Пенсион НКСС
332	Дунаевский Исаак Иосифович	1924	Композ	б/п	Рабис
333	Дурылин Сергей Николаевич		Драм	б/п	Сек.Науч. Работн

334	Евлахов Сергей Сергеевич	1931	Кино	б/п	Рабис
335	Евсеев Сергей Васильев	1925	Композ	б/п	Рабис
336	Еремич Дмитрий Федорович	1928	Кино		Рабис
337	Еремушкин (Н.Клязьминский) Николай Несетрович	1931	Драма	б/п	Печатн
338	Ермизин Иван Федорович	1931	Драм	б/п	Печатн
339	Ермолинский Сергей Александрович	1925	Кино	б/п	Рабис
340	Ерофеев Владимир Алексеевич	1928	Кино	ВКП/б/	Рабпрос
341	Ершов Артемий Ильич	1931	М.Ф,	б/п	ССТС
342	Ефимова (Трофимова) Ольга Трофимовна	1914	Драм	б/п	ССТС
343	Жабко-Юнэ Митрофан Яковлевич		Кино		
344	Жак Абрам Семенович	1929	Композ	б/п	Рабис
345	Жаров Александр Алексеевич		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
346	Жаткин Петр Лазаревич	1928	Драм	б/п	Печатн
347	Жданов Лев Григорьевич		Драм	б/п	Рабис
348	Желябужский Юрий Андреевич		Кино	б/п	Рабис
349	Жемчужный Виталий Леонидович		Кино		
350	Живогладов (В. Дальний) Борис Дмитриевич	1924	Драм	б/п	Печатн
351	Жизневская Зоя Дмитриевна		Драм	б/п	Рабис
352	Журавлев Борис Александрович		Драм	б/п	Рабис
353	Журавлев Василий Николаевич	1931	Кино	ВЛКСМ	Рабис
354	Заборов Яков Матвеевич	1931	М.Ф,	б/п	Печатн
355	Завалишин Александр Александрович	1926	Кино	б/п	Рабис
356	Завалишин Александр Иванович		Драм	б/п	Печатн
357	Задонский Николай Алексеевич	1925	Драм	б/п	Печатн
358	Задорожный		Кино		
359	Зазубрин		Кино		
360	Заичкин Николай Степанович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
361	Зак Виталий Германович		Драм	б/п	Печатн
362	Залкинд Захар Исакович	1931	Кино	б/п	Рабис
363	Залкинд Леонид Александрович	1928	Кино	ВКП/б/	Печатн
364	Зальцберг Белла Израилевна		Кино	б/п	
365	Залынская (Злынская) Мария Викторовна	1928	Кино		Рабис
366	Замковой Лев Семенович		Кино	ВКП/б/	Рабис
367	Зархи-Гуревич Натан Абрамович	1924	Кино	б/п	Рабпрос
368	Затаевич Александр Викторович	1929	Композ	б/п	Рабис
369	Зафари Гусям Музафаров	1928	Драм	б/п	Рабпрос
370	Захаров (Невский Захар) Федор Лукич		Драм	ВКП/б/	
371	Зайцев Петр Никифорович	1928	Драм	б/п	Печатн
372	Зеберг Владимир Иванович	1927	Композ	б/п	Рабис
373	Зелонджер-Шипов Георгий Михайлович		Кино	б/п	Рабис

374	Зенкевич Павел Болеславович	1913	Драм	б/п	Печатн
375	Зикс Александр Александрович		Композ	б/п	Персон.пенсия
376	Зиринг Владимир Алекксандрович	1928	Композ	б/п	Рабис
377	Золин Александр Самойлович	1925	М.Ф.	б/п	Рабис
378	Зорич (Бела Зорич) Бела Борисовна	1926	Кино	б/п	Печатн
379	Зорич Василий Тимофеевич		Кино		Печатн
380	Зубов Михаил Иванович		Кино	ВЛКСМ	Рабис
381	Иванов Александр Васильевич		Кино		Рабис
382	Иванов Всеволод Вячеславович		Драм	б/п	
383	Иванов (Павлов) Владимир Константинович	1929	М.Ф.	б/п	Печатн
384	Иванов-Барский Евгений Алексеевич	1925	Кино	б/п	Рабис
385	Иванов Радкевич Павел Иосифович	1925	Композ	б/п	Просв
386	Иванов-Радкевич Николай Павлович	1929	Композ	б/п	Рабис
387	Извеков Георгий Яковлевич		Композ	б/п	
388	Ильин Сергей Игнатьевич	1931	Композ	ВЛКСМ	
389	Ильинский Федор Вадимирович	1924	М,Ф.	б/п	
390	Ильясов (Факил) Абдул Вакилович	1932	Драм	ВКП/б/	Рабпрос
391	Иммонен Константин Константинович	1929	Драм	б/п	Рабис
392	Инар Густав	1927	М.Ф,	ВКП/б/	
393	Инбер Вера Михайловна		М.Ф,	б/п	Печатн
394	Ипполитов-Иванов Миахил Михайлович		Композ	б/п	Рабис
395	Ипчи (Алкидай) Бекирович	1925	Кино	б/п	Рабис
396	Иркутов-Карик (Андрей Иркуов) Андрей Дмитриевич	1927	М.Ф.	б/п	Печатн
397	Исмаилов Уморджан	1931	Драм	Канд. ВКП/б/	Печатн
398	Истомин Сергей Павлович	1924	Драм	б/п	Рабис
399	Итин Вивиан	1928	Кино	ВКП/б/	ССТС
400	Иудин (Сергей Ветлугин) Николай Иванович	1931	М.Ф,	б/п	Печатн
401	Кабаевский Дмитрий Борисович		Композ	б/п	Рабис
402	Казаданов (Де-Рекрю) Николай Платонович	1931	Драм	ВКП/б/	Рабис
403	Казаков Сергей Дмитриевич		Кино		Рабис
404	Казин Василий Васильевич	1931	М.Ф,	б/п	Печатн
405	Калабухов Иван Григорьевич		Кино	б/п	
406	Каменский Василий Васильевич		Драм	б/п	Печатн
407	Канынкин Серафим Михайлович	1927	Кино		Рабис
408	Каннель Георгий Львович	1925	Драм	Канд ВКП/б/	Рабпрос
409	Кантор Семен Веньяминович		Кино	б/п	Рабис
410	Караваева Анна Александровна	1928	Драм	ВКП/б/	Печатн

411	Карадмитриев Дмитрий Лазарревич	1924	М.Ф,	б/п	Рабис
412	Каржанский Николай Семенович	1927	Драм	б/п	Печатн
413	Кармазинский Николай Николаевич	1931	Кино	б/п	Рабис
414	Карпов Михаил Васильевич	1925	Композ	б/п	Рабпрос
415	Карпов Николай Алексеевич	1930	М.Ф.	б/п	Печатн
416	Катаев Валентин Петрович	1927	Драм	б/п	Печатн
417	Катаев (Евгений Петров) Евгений Петрович	1931	М.Ф. Кино	б/п	Печатн
418	Каростин Михаил Степанович		Книо		
419	Карцев Александр Алексеевич	1928	Композ	б/п	Рабис
420	Касьянов Владимир Павлович	1926	Кино		Рабис
421	Кауфман Михаил Абрамович		Кино		Рабис
422	Кац Сигизмунд Абрамович	1927	Композ	б/п	Рабис
423	Кашеваров Сергей Александрович	1914	Композ	б/п	Строит
424	Келлер Герман Владмирович		Кино		Рабис
425	Келлер Иосиф Исаакович	1925	Драм	б/п	Рабис
426	Кенеман Федор Федорович	1927	Композ	б/п	Рабис
427	Кириллов Владимир Тимофеевич		М.Ф.	б/п	Печатн
428	Кирсанов Семен Исааккович	1921	М.Ф.	б/п	Печатн
429	Киршон Владимир Михайлович		Драм	ВКП/б/	
430	Киселев Федор Иванович	1929	Кино	б/п	Рабис
431	Киселев Федор Герасимович	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
432	Кладо Николай		Кино		
433	Клейзнер Владимир Яковлевич		Кино		
434	Клейнер Исидор Михайлович	1915	Драм	б/п	Рабис
435	Климентов Федор Иванович	1931	Комп	б/п	Рабпрос
436	Клячко (Львов) Лев Моисеевич	1931	М.Ф,	б/п	Печатн
437	Книппер Лев Константинович	1925	Комп	б/п	Рабис
438	Кнорре Федор Федорович	1931	Драм	б/п	Рабис
439	Князев Георгий Иванович	1931	Драм		Метал
440	Ковалев (Мариан Коваль) Витольд Викторович		Комп	ВЛКСМ	Рабис
441	Ковалев В.В		Композ		
442	Ковалевский Казимир Павлович	1911	М.Ф.	б/п	Печатн
443	Ковнер Иосиф Наумович	1924	Композ	б/п	Рабис
444	Ковригин Василий Иванович		Кино	б/п	
445	Коган-Ласкин (Макар Пасынок) Исаак Иосифович		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
446	Когтев Владимир Федорович	1931	Драм	б/п	
447	Козлов Василий Григорьевич	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
448	Козловский (Ратмир) Тимофей Григорьевич	1926	М.Ф.	б/п	
449	Козырев Михаил Яковлевич		М.Ф.		Печатн

450	Колин Николай Михайлович	1920	Кино	ВКП/б/	Рабис
451	Колков Степан Афанасьевич	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Текст
452	Колосс Лука Яковлевич	1929	Драм	ВКП/б/	Печатн
453	Колосов Марк Борисович	1927	Кино	ВКП/б/	Печатн
454	Кольцов Михаил Ефимович	1931	Кино	ВКП/б/	Печатн
455	Комаров Сергей Петрович	1927	Кино	б/п	Рабис
456	Компанеец Зиновий Львович	1928	Композ	б/п	Рабис
457	Коноплев (Алексей Набатов) Алексей Иванович	1929	М.Ф,		
458	Константинов Анатолий Борисович	1931	Кино		Рабис
459	Константиновский Леонид Львович		Кино	б/п	
460	Концевич Григорий Митрофанович	1927	Композ	б/п	Рабис
461	Кончевский		Композ		
462	Конюс Георгий Эдуардович	1931	Композ	б/п	Рабис
463	Копалин Илья Петрович		Кино		
464	Копосов Алексей Павлович		Композ	б/п	Рабис
465	Корденко Василий Филиппович	1929	Композ	б/п	Рабис
466	Коренев Геннадий Ефимович	1930	Драм	ВКП/б/	Рабпрос
467	Корнильев Яков Петрович		Кино	б/п	Рабис
468	Королевич ВладимирВладимирович		Кино	б/п	Рабис
469	Корчинский Василий Никитич	1925	Композ	б/п	Рабис
470	Корчмарев Клементий Аркадьевич	1926	Композ	б/п	Рабпрос
471	Коссовский Михаил Семенович	1928	М.Ф.	б/п	Печатн
472	Кочетов Вадим Николаевич	1925	М.Ф.	б/п	Рабис
473	Кочетков Александр Сергеевич		Драм	б/п	Печатн
474	Кравчуновский Илья Афанасьевич		Кино	б/п	Рабис
475	Крамский Борис Александрович		Драм	б/п	Рабис
476	Красев Михаил Иванович	1926	М.Ф. Композ	б/п	Рабпрос
477	Красников Петр Прокофьевич	1931	М.Ф.	б/п	
478	Краснов Сергей Иванович		Кино		
479	Красноглядова Вера Владимировна	1931	Композ	б/п	Рабис
480	Красноставский Михаил Михайлович		Кино		Союз Связи
481	Крашенников Николай Александровчи		Драм	б/п	Печатн
482	Кремлев (Свэн) Илья Львович	1929	Драм М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
483	Крепуско Сергей Михайлович	1924	М.Ф.	б/п	Рабис
484	Крейн (Ал. Крон) Александр Александрович	1928	Кино Драм	ВЛКСМ	Рабпрос
485	Крейн Александр Абрамович	1923	Композ	б/п	Рабпрос

486	Крейн Анатолий Давыдович		Драм	б/п	Печатн
487	Крейн Григорий Абрамович	1924	Композ	б/п	Рабис
488	Криушенко Петр Андреевич	1931	Композ		Рабис
489	Крук Александр Павлович	1931	Кино	Канд. ВКП/б/	Рабис
490	Крути Исаак Карлович		Драм	б/п	Печатн
491	Крутицкий Максимилиан Максимиианович	1927	Композ	б/п	
492	Кручинин (Валентин Яковлев) Валентин Яковлевич	1922	Композ	б/п	Рабис
493	Крылов Павел Дмитриевич	1924	Композ	б/п	Рабис
494	Крымова Наталия Михайловна	1925	Композ	б/п	Рабис
495	Крюков Владимир Николаевич	1925	Композ	б/п	Рабис
496	Крюков Николай Николаевич	1931	Композ	б/п	Рабис
497	Кузис Евгений Владимирович	1927	Кино	б/п	Рабис
498	Кузьминская (Деревицкая) Ольга Константиновна		Драм	б/п	Рабис
499	Кузнецов Иван Савельевич		М.Ф.	б/п	Печатн
500	Кузнецов Николай Николаеви	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Рабис
501	Кузнецов (Перловский) Петр Савельевич	1929	М.Ф.	б/п	Печатн
502	Кулешов Лев Владимирович	1923	Кино	б/п	Рабис
503	Куликов Александр Павлович		Кино	б/п	Рабис
504	Кулинец (Ларский) Александр Ричардович		Кино	б/п	Рабис
505	Кулыгин Михаил Николаевич	1930	М.Ф,	б/п	
506	Кудрин Дмитрий Иванович		Драм	б/п	Воен.сл
507	Курдюмов Всеволод Валерьевич	1927	М.Ф.		Печатн
508	Курилко Михаил Иванович	1927	Драм		Рабис
509	Курин Григорий Яковлевич	1924	Драм	б/п	ССТС
510	Курочкин Валентин Иванович	1922	Композ	б/п	Рабис
511	Курс		Кино		
512	Кушниров Арон Давидович		Драм	б/п	Печатн
513	Лабковский (Эллин) Наум Давидович		Драм МФ.	б/п	Печатн
514	Лагунов Борис Александрович	1927	Кино	б/п	
515	Ладухин Сергей Николаевич	1931	Кино	Канд. ВЛКСМ	Строит
516	Лазарев Михаил Михайлович	1929	Композ	б/п	Рабис
517	Лазебников Александр Ефимович	1931	Кино		
518	Лаккербай Михаил Александрович	1931	Кино	б/п	Рабис
519	Лаперашвили Василий Александрович	1931	М.Ф.	ВЛКСМ	Текст
520	Лаптев Юрий Григорьевич	1928	Кино	б/п	Рабис
521	Лауфер Елена Львовна	1927	Кино	ВЛКСМ	Рабпрос
522	Лебедев Борис Федорович		Драм	б/п	

523	Лебедев (Кумач, Савелий, Октябрев, Векум) Василий Иванович	1927	М.Ф.		Печатн
524	Лебедев Иван Иванович		М.Ф,	б/п	Печатн
525	Лебедев Николай Алексеевич	1926	Кино	ВКП/б/	Рабпрос
526	Лебедеинский Лев Николаевич		Композ	ВКП/б/	Рабпрос
527	Левенстерн Лидия Сергеевна	1931	Драм	б/п	Рабпрос
528	Левидов Михаил Юльевич		Драм Кино	б/п	Печатн
529	Левитан Зара Александровна	1927	Композ	б/п	Рабис
530	Левина Мария Карловна		Драм	б/п	Печатн
531	Левин Мирон Аркадьевич	1924	Композ	б/п	Рабис
532	Левин Борис Михайлович	1931	М.Ф,		
533	Левит-Гуревич Соломон Маркович		Кино	ВКП/б/	Рабис
534	Левкоев Григорий Алексеевич		Кино	б/п	
535	Левшин Александр Иванович		Кино		Рабис
536	Легошин Владимир Григорьевич	1927	Кино	б/п	Рабис
537	Лемберг Александр Григорьевич		Кино	б/п	Рабис
538	Лемберг Григорий Моисеевич		Кино	б/п	Рабис
539	Ленобль Генрих Морисович		Кино	ВЛКСМ	Рабис
540	Леногорская Раиса Наумовна	1931	М.Ф,	б/п	Рабис
541	Леонидов Борис Леонидович		Кино		
542	Леонов (Вен. Леонов) Вениамин Александрович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Рабис
543	Леонов Леонид Максимович		Драм	б/п	Печатн
544	Леонов Михаил Петрович	1925	М.Ф.	б/п	Рабпрос
545	Леонтьев Юрий Александрович		Кино	б/п	Рабис
546	Лернер Николай Никитич	1915	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
547	Лин Павел Григорьевич	1931	Кино	б/п	Печатн
548	Липкин Семен Израилевич	1931	М.Ф	б/п	Печатн
549	Липскеров Константин Абрамович		Драм	б/п	Печатн
550	Листов Константин Яковлевич	1926	Композ	б/п	Рабис
551	Литвак Григорий Наумович	1922	Драм	б/п	Печатн
552	Литвин Александр Иванович	1931	Кино	ВЛКСМ	Жел.дор
553	Литвинов Александр Аркадьевич	1927	Кино	б/п	Рабис
554	Лобачев (Л.Г.) Григорий Григорьевич	1922	Композ	б/п	Рабис
555	Лопатин Петр Петрович	1931	Драм		
556	Лотте (Бывалый) Григорий Семенович	1917	М.Ф.	б/п	Печатн
557	Лойтер (А.Бадер) Эфроим Борисович		Кино Драм	б/п	Рабис
558	Лойтер Нохум Борухович		Кино	б/п	Рабис

559	Лукашевич Татьяна Николааевна		Кино	б/п	Рабис
560	Лукашевич Георгий Витальевич		Кино	б/п	Рабис
561	Луначарский Анатолий Васильевич		Драм Кино	ВКП/б/	Рабпрос
562	Лундин Аксель Францевич		Кино		
563	Любимов Александр Васильевич	1925	Композ	б/п	Печатн
564	Любим Владимир Григорьевич	1926	М.Ф.	б/п	Рабис
565	Лямин Сергей Сергеевич		Кино	б/п	Рабис
566	Маковеев Иоахим Дмитриевич		Драм	ВКП/б/	Печатн
567	Маковеев Сергей Дмитриевич		М.Ф,	ВКП/б/	Печатн
568	Макарова Нина Владимировна	1931	Композ	б/п	Рабис
569	Маковский Александр Алексеевич		Кино	ВКП/б/	Рабис
570	Максимова Екатерина Александровна		Драм		Печатн
571	Максимов-Кошкинский Иоаким Степанович	1925	Кино	б/п	Рабис
572	Максимович Михаил Александрович	1927	Кино	б/п	Рабис
573	Малахов Петр Павлович		Кино	б/п	Рабис
574	Малевинский Владимир Николаевич	1927	Композ	б/п	Рабис
575	Малеев Александр Константинович	1931	Кино	б/п	Рабис
576	Малов Федор Иванович		Кино	б/п	Рабис
577	Малишевский (Иван Малявин) Борис Петрович	1927	М.Ф.	б/п	Печатн
578	Малишевский Михаил Петрович	1928	М.Ф.	б/п	Печатн
579	Мамонова Варвара Ивановна	1929	М.Ф.		Рабпрос
580	Мариан (Шохерман) Давид Самойлович	1926	Кино	б/п	Рабис
581	Маркина Зиновия Семеновна	1931	Кино		Рабис
582	Маркиш Перец Давидович		Драм	б/п	
583	Марков Павел Александрович	1925	Драм	б/п	Рабис
584	Масс Владимир Захарович	1924	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
585	Маслов Вячеслав Федорович		Кино	б/п	
586	Маслов-Минин Александр Викторович	1927	М.Ф.	б/п	Печатн
587	Массино Всеволод Александрович	1928	Кино		Рабис
588	Матерн-Романова Елизавета Эмилиевна	1917	Драм		
589	Матерн Эмилий Эмилиевич		Драм	б/п	Печатн
590	Мачарет Александр Венимаинович	1928	Кино	б/п	Рабис
591	Майоров Иван Алексеевич		Кино	б/п	Рабземлес
592	Майская Татьяна Александровна		Драм	б/п	Печатн
593	Медведкин Александр Иванович	1927	Кино	ВКП/б/	Рабис
594	Медведев Сергей Иванович	1931	Драм Кино	б/п	ССТС
595	Мейерович		Кино		

596	Мелеги		Кино		
597	Мелких Дмитрий Михеевич		Композ	б/п	Строит
598	Меметов Осман Нури	1931	Драм	ВКП/б/	Рабпрос
599	Менделевич Александр Александрович	1921	М.Ф.	б/п	Рабис
600	Меркулов Юрий Александрович		Кино	б/п	Рабис
601	Мерцальский Николай Константинович	1926	М.Ф.	б/п	Рабис
602	Меснер Евгений Осипович	1931	Композ	б/п	
603	Местечкин Марк Соломонович	1931	Кино		Рабис
604	Метнер Александр Карлович	1920	Композ	б/п	Рабис
605	Мещерин Павел Константинович	1917	Кино		Рабис
606	Мейер Александр Эдуардович	1930	М.Ф.	б/п	ССТС
607	Мейерхольд Всеволод Эмильевич		Драм Кино	ВКП/б/	Рабис
608	Мизандронцев Лев Харитонович	1926	М.Ф.	б/п	Рабис
609	Мизианс Франческо Иосифович		Кино		Рабис
610	Мизулин Алексей Павлович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Строит
611	Милькин Афанассий Ефимович	1931	Кино	ВКП/б/	Печатн
612	Милютин Юрий Сергеевич	1920	Композ	б/п	Рабис
613	Минов Леонид Григорьевич	1931	Кино	ВКП/б/	Воен.сл
614	Мирович Ефим Кириллович		Кино	б/п	Рабис
615	Михайлов Виктор Константинович	1926	Кино		Рабис
616	Михайлов Владимир Сергеевич	1916	М.Ф.	б/п	Рабис
617	Михин Борис Александрович		Кино	б/п	Рабис
618	Млечин Владимир Михайлович	1931	Драм	ВКП/б/	Печатн
619	Молчанов Иван Николаевич	1928	М.Ф.	б/п	Печатн
620	Молчанов Леонид Михайлович		Кино	б/п	Рабис
621	Мораф Мария Николаевна	1925	Кино	б/п	
622	Морозов (Александров) Михаил Александрович	1931	М.Ф. Кино	б/п	ССТС
623	Морозов Дмитрий Николаевич	1927	М.Ф.	б/п	Печатн
624	Морозовский Лев Ильич		Кино	б/п	Рабис
625	Мозоровский		Кино		
626	Мокин Александр Фортунатович	1927	Драм	б/п	Рабис
627	Мокроусов Борис Андреевич	1931	Композ	ВЛКСМ	Рабис
628	Монахов Александр Николаевич	1931	Драм	ВКП/б/	
629	Морской Давид Львович	1927	Кино	б/п	Рабис
630	Морцо Илиодор Дмитриевич		Драм	б/п	Рабпрос
631	Мосолов Александр Васильевич	1923	Композ	б/п	Рабис
632	Мосягин Петр Васильевич		Кино	б/п	Рабис
633	Мосягин (Шторм) Петр Кузьмич		Кино		ССТС

634	Муратов Дмитрий Георгиевич	1931	Кино	б/п	Рабис
635	Муратов Юрий Георгиевич	1931	Кино	б/п	Рабис
636	Мурашко (Лео Мур) Леоппольд Игнатьевич	1923	Кино	б/п	Рабис
637	Мусин Пушкин (Пушкин) Всеволод Юрьевич	1919	Драм	б/п	Рабпрос
638	Мусхин-Бей		Кино		
639	Муханов Виктор Федорович	1931	М.Ф.	Канд. ВЛКСМ	Химиков
640	Мясковский Николай Яковлевич	1925	Композ	б/п	Рабис
641	Мясников Федор Васильевич	1925	Композ	б/п	Рабпрос
642	Наврозов Андрей Петрович	1924	М.Ф.	б/п	
643	Надиров Иван Нифирович	1931	Композ	ВЛКСМ	Рабис
644	Назаров Игнат Иванович	1931	Драм	ВКП/б/	Рабис
645	Назаров Яков Адамович	1926	Композ	б/п	Рабпрос
646	Налетный Марк Васильевич		Кино	б/п	
647	Намлегин-Гельман Георгий Миронович		М.Ф.	б/п	Печатн
648	Нариманов (Сергей Манский) Сергей Николаевич	1924	Драм	б/п	ССТС
649	Насимович Александр Федорович		Драм		Печатн
650	Насыпайко Георгий Григорьевич	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
651	Небльскин Василий Васильевич	1927	Кино	б/п	Рабис
652	Нежданов Леонид Михайлович		М.Ф.		Рабис
653	Незнамов Петр Васильевич	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
654	Неклюдов Георгий Ефремович	1929	Драм	б/п	Печатн
655	Ненсберг Павел Оттович	1929	Композ	б/п	Рабис
656	Немоляев Владимир Викторович		Кино		Рабис
657	Неустроев-Полевой Георгий Федорович		Драм	ВКП/б/	
658	Нечаев Александр Петрович	1930	Кино		Рабпрос
659	Нечаев Василий Васильевич	1929	Композ	б/п	Рабис
660	Неймарк Иосиф Густовавич	1931	Композ	б/п	Рабс
661	Никитин Михаило Александрович	1923	Кино	б/п	Рабземлес
662	Никифоров Борис Дмитриевич		Кино	б/п	
663	Никифоров Георгий Константинович		Драм	ВКП/б/	Печатн
664	Никишев Максим Петрович		Композ	б/п	Рабис
665	Николаевский Матвей Иосифович		Композ	б/п	Рабис
666	Николаенко (Гин) Георгий Иванович	1923	Драм М.Ф.	б/п	Рабпрос
667	Николаский Александр Васильевич	1924	Композ	б/п	Рабис
668	Никулин Лев Вениаминович		Драм Кино	б/п	Печатн
669	Никулин Юрий Вениминович		Драм	б/п	Печатн
670	Нитобург Лев Владимирович		Кино	б/п	Рабис

671	Новиков Иван Александрович		Драм	б/п	Печатн
672	Новиков-Прибой Алексей Силыч		Кино	б/п	
673	Новогрудский Александр Евсеевич		Кино		
674	Нюрин Роман Лазаревич		Драм	ВКП/б/	Рабис
675	Оболенский Алексей Иванович	1925	Композ	б/п	Рабпрос
676	Оболенский Леонид Леонидович	1925	Кино	б/п	Рабис
677	Оборин Лев Николаевич	1931	Композ	б/п	Рабис
678	Овчаренко Владимир (Вальдо) Поликарпович	1926	Кино		
679	Окский Гурий Александрович	1925	М.Ф.	ВКП/б/	Рабис
680	Окулов (Тамарин) Николай Николаевич	1917	Драм	б/п	Сх. Раб
681	Оленин Александр Алексеевич	1925	Композ	б/п	
682	Оленина Мария Эдуардовна	1923	Драм	б/п	Рабис
683	Олеша Юрий Карлович		Драм	б/п	
684	Оранский Виктор Александрович	1920	Композ	б/п	Рабис
685	Орлов Владимир Стахиевич	1931	Драм		
686	Островская (Наталья Грушко) Наталия Васильевна		М.Ф.	б/п	ССТС
687	Охлопков Николай Павлович		Кино	б/п	Рабис
688	Охрименко Петр Федорович		Кино	б/п	Рабис
689	Оцеп Федор Александрович		Кино	б/п	Рабис
690	Павиланис (Павлов) Георгий Юрьевич	1926	М.Ф.		Печатн
691	Павлов Борис Александрович		Композ	б/п	Рабис
692	Павловский Всеволод Сергеевич	1928	Кино	б/п	Рабис
693	Павлюченко Георгий Иванович	1931	Кино	б/п	ССТС
694	Панкрушин Леонид Арсеньевич		Кино	ВКП/б/	Печатн
695	Паперный Самуил Лазаревич	1931	Кино		ССТС
696	Пасхалов Вячеслав Викторович		Композ		
697	Пашков Павел Павлович		Кино	б/п	Рабис
698	Пенцлин Эдуард Адольфович	1929	Кино	б/п	Рабис
699	Перегуда Александр Иосифович		Кино		
700	Пермитин Ефим Николаевич		Кино	б/п	Печатн
701	Персонов Иван Иванович	1931	М.Ф	б/п	Рабис
702	Перцева Любовь Савельевна	1931	Кино		Рабис
703	Петрашкевич Николай Александрович	1924	Драм. М.Ф.	б/п	Печатн
704	Петров Евгений Степанович	1927	Кино	б/п	Рабис
705	Петров-Краевский Евгений Алексеевич	1910	Драм	б/п	Рабис
706	Петров-Соколовский (Милькин) Петр Леонтьевич		Драм	ВКП/б/	Печатн
707	Петров (Шибанский) Иван Иванович		М.Ф.	б/п	Рабис
708	Петровский Андрей Павлович	1931	Драм	б/п	Рабис
709	Печорина Лидия Александровна	1927	Кино	б/п	Рабис

710	Пешков (Горький) Алексей Максимович		Кино Драм	б/п	
711	Пикель Ричард Витольдович		Кино	ВКП/б/	
712	Пикулев Иван Петрович	1930	Драм	ВКП/б/	Печатн
713	Пискунов Николай Геогиевич	1931	Драм	б/п	Рабпрос
714	Питерский		Кино		
715	Платон Ивано Степанович		Драм	б/п	Рабис
716	Платонов Андрей Платонович	1931	Кино	б/п	Рабис
717	Плонский Владимир Оттович		Кино	б/п	Рабис
718	Погодин Николай Федорович	1930	Драм	б/п	Печатн
719	Погодин Сергей Александрович	1923	Композ	б/п	Рабис
720	Подгоричани-Горина (Чани) Нина Михайловна	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
721	Поднорный Владимир Афанасьевич	1929	Драм	б/п	Рабис
722	Позднев Аркадий Ильич	1925	Драм	б/п	Печатн
723	Поздняков Георгий Александрович	1928	Композ	б/п	Рабис
724	Познанский Дмитрий Александрович		Кино	ВКП/б/	Рабис
725	Покрасс Даниил Яковллевич	1924	Композ	б/п	Рабис
726	Покрасс Дмитрий Яковлевич		Композ		
727	Поллак (Евгений Пауль) Евгений Вильгельмов	1931	Драм	ВКП/б/	Рабпрос
728	Полевой-Мансфельд Евгений Августович		М.Ф.	б/п	Рабис
729	Половинкин Леонид Алексеевич	1924	Композ	б/п	Рабис
730	Полонский Артур Морисович	1924	Композ	б/п	Рабис
731	Поляновский Георгий Александрович	1921	Композ	б/п	Рабис
732	Поморский Александр Николаевич	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
733	Пономарев Владимир Павлович	1928	Драм		Печатн
734	Пономаренко Николай Степанович	1931	Композ	б/п	Рабис
735	Пономарьков Иван Платонович	1924	Композ	б/п	Рабпрос
736	Попов Александр Дмитриевич	1927	Кино	б/п	Рабис
737	Попов Афанасий Михайлович		Драм		Печатн
738	Попов Евгений Васильевич	1931	Композ	б/п	Рабис
739	Попов Николай Николаевич	1925	Композ	б/п	Рабис
740	Поповский Александр Даниилович		Драм	б/п	Печатн
741	Посельский Иосиф Михайлович		Кино	б/п	Рабис
742	Посельский Яков Михайлович	1926	Кино	б/п	Рабис
743	Постников Борис Александрович	1924	Композ	б/п	Рабис
744	Потемкин Иван Евстафьевич	1927	Кино	ВКП/б/	Рабпрос
745	Потемкин Сергей Васильевич	1931	М.Ф,	б/п	Рабис
746	Потоцкий Сергей Иванович		Композ	б/п	ССТС
747	Правов Иван Константинович		Кино	б/п	Рабис
748	Преображенская Ольга Ивановна		Кино	б/п	Рабис

749	Придворов (Демьян Бедный) Ефим Алексеевич		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
750	Примак Николай Федорович	1928	Кино	б/п	Рабис
751	Прозоровский Лев Михайлович		Драм	б/п	Рабис
752	Прозоровский Николай Петрович	1931	Кино	б/п	Рабис
753	Прокофьев Сергей Иванович	1923	Драм	б/п	Рабис
754	Прокофьев Сергей Сергеевич		Композ		
755	Протазанов Яков Александрович	1931	Кино	б/п	Рабис
756	Протопопов Николай Николаевич	1931	Кино		Рабис
757	Прохоров Яков Васильевич	1928	Композ	б/п	Рабпрос
758	Птушко Александр Лукич	1931	Кино	б/п	Рабис
759	Пудовкин Всеволод Илларионович		Кино	ВКП/б/	Рабис
760	Пульвер Лев Михайлович		Композ	б/п	Рабис
761	Пустынин Михаил Яковлевич		М.Ф.	б/п	Печатн
762	Путинцев Федор Максимович		Кино	ВКП/б/	Рабис
763	Пшеничный Иван Васильевич	1926	М.Ф.	б/п	Рабис
764	Пырьев Иван Александрович		Кино	б/п	Рабис
765	Равич Николай Александрович		Кино	ВКП/б/	Рабис
766	Родзинский (Уэйтинг) Станислав Адольфович	1925	Кино	б/п	Рабис
767	Раздольский-Кантор (Раздольский)Георгий Семенович	1912	М.Ф.	б/п	Печатн
768	Разумный Александр Ефимович		Кино	ВКП/б/	Рабис
769	Разумовский (Махалов) Сергей Дмитриевич		Драм	б/п	Печатн
770	Рамм Валентина Иосифовна	1930	Композ	б/п	Рабис
771	Раухвергер Михаил Рафаилович		Композ		
772	Рахманов Николай Николаеич	1914	Композ	б/п	Рабис
773	Рахманкулов Шаги Ахмеда		Драм	б/п	Рабис
774	Райгородский Леонид Вениаминович		Кино	б/п	Рабис
775	Рейзман Юлий Яковлевич		Кино	б/п	Рабис
776	Ржешевский Александр Георгиевич	1928	Кино	б/п	Рабис
777	Резапкин Алексей Алексеевич		М.Ф.	б/п	Печатн
778	Речменский Николай Сергеевич	1927	Композ	б/п	Рабис
779	Ровинский Орест Михайлович	1931	Драм	б/п	Печатн
780	Роговский		Кино	б/п	
781	Родендорф Константин Борисович		Кино	б/п	Рабис
782	Родионов Ярослав Иванович	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
783	Розанов Сергей Григорьевич		Драм	б/п	Рабис
784	Розенбауем-Арков Юрий Аркадьевич	1931	Драм		Печатн
785	Роседер Александр Кондратьевич	1913	Драм	б/п	ССТС
786	Романов Сергей Александрович		Кино	б/п	Печатн
787	Романов Николай Яковлевич		Кино	б/п	
788	Роман-Погоржельский (Р.Роман)Роман Владиславович	1928	М.Ф.	б/п	Печатн

789	Ромм Михаил Ильич	1930	Кино	б/п	Рабпрос
790	Роом А.М.		Кино		
791	Ромашев Борис Сергеевич		Драм	б/п	Рабис
792	Рославцев Николай Андреевич	1923	Композ		Рабпрос
793	Россов Николай Петрович		Драм	б/п	Рабис
794	Россовский (Р. Михайлов) Михаил Андреевич	1930	Драм	ВКП/б/	Печатн
795	Рошаль Григорий Львович	1924	Кино	б/п	Рабис
796	Рошаль Сима Львовна		Кино	б/п	
797	Рубинштейн Александр Львович		Кино	б/п	
798	Рубинштейн (Рубич) Роман Альбертович		Драм	б/п	Рабис
799	Рудакова Ольга Васильевна	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
800	Рудман (Рудин) Михаил Александрович	1927	Кино		Рабис
801	Рудников Александр Александрович	1926	М.Ф.	б/п	ССТС
802	Румянцев Тимофей Захарович	1931	Драм М.Ф.		Печатн
803	Рупен (Рубенс Чинаров) Зармайрович Марманц	1884	Драм	б/п	Рабис
804	Рутковская Вера Константиновна		Кино		Рабис
805	Рубцов Иван А.	1931	М.Ф.		Метал
806	Рыбаков (Сапожник) Макар Андреевич	1931	М.Ф.	б/п	Рабпрос
807	Рычагов Александр Павлович	1926	Композ	б/п	Рабпрос
808	Рютов Георгий Иванович	1924	Композ	б/п	Инв.труд
809	Ряузов Сергей Николаевич		Композ	б/п	Рабис
810	Сабуров Иван Гаврилович		Кино	б/п	
811	Савицкая Нина Валентиновна	1924	М.Ф.	б/п	Печатн
812	Савицкий Михаил Тимофеевич	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
813	Садкович Николай Федорович	1928	Кино	ВКЛСМ	Рабис
814	Садовников Виктор Иванович	1910	Композ	б/п	Рабис
815	Сажин Зиновий Абрамович	1929	Драм	б/п	Рабис
816	Салиман-Владимиров Давид Федорович	1928	Композ	б/п	Рабис
817	Самсонов Борис Григорьевич		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
818	Самыгин (Криницкий) Марк Владимирович		Драм	б/п	Печатн
819	Санников Григорий Александрович	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
820	Санаев Валерий Леонтьевич	1925	Кино Драм	б/п	Рабис
821	Сац Наталия Ильинична		Кино	б/п	Рабис
822	Свердлов Михаил Яковлевич		Композ	б/п	Рабис
823	Сверчков Дмитрий Федорович		Драм	ВКП/б/	
824	Светозаров Борис Федорович		Кино	б/п	Рабис
825	Свиридов Сергей Ильич	1927	М.Ф.	б/п	ССТС
826	Свободина-Зенкевич Софья Александровна		Драм		

827	Сворков Павел Васильевич		Кино	б/п	Рабис
828	Селенкин (Галин) Игорь Викторович	1925	Кино		Землес
829	Селиванов (Сергей Спасский) Федор Тихонович		Драма	ВКП/б/	Жел.дор.трасп
830	Сениця Павел Иванович	1927	Компо	б/п	Рабпрос
831	Сергеев Алексей Алексеевич	1928	Композ	ВКП/б/	Рабпрос
832	Сейфулина Лидия Николаевна		М.Ф. Драм	б/п	Печатн
833	Сейфулина Лола Хан	1926	М.Ф.	б/п	Печатн
834	Сибиряков Семен Григорьевич	1925	Кино	б/п	Печатн
835	Сидоров Константин Николаевич	1931	Кино		Рабис
836	Сидоров (Вадим Баян) Владимир Иванович	1931	М.Ф.		Печатн
837	Сизов Николай Иванович	1923	Композ	б/п	Рабис
838	Силаев Сергей Петрович	1931	Драм М.Ф,	ВЛКСМ	Рабис
840	Ситковский Аркадий Ильич		М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
841	Склют Иосиф Самойлович	1931	Кино	б/п	Металл
842	Скориков Андрей Васильевич	1924	М.Ф,	б/п	ССТС
843	Скорупский Валентин Васильевич	1931	Драм	Канд ВКП/б/	Строит
844	Скытев Сергей Сергеевич	1931	Кино	ВЛКСМ	Рабис
845	Славинский Евгений Иосифович	1926	Кино	б/п	Рабис
846	Славянский Алексей Иванович	1924	Драм	ВКП/б/	Печатн
847	Слезкин Юрий Львович		Драм	б/п	Рабис
848	Слободкин Марк Исакович		М.Ф.	б/п	Рабис
849	Слонов (Грин) Юрий Михайлович	1927	Композ	б/п	
850	Смирнова Вера Васильевна		Драм		Печатн
851	Смирнова Любовь Анемподистовна		Кино	б/п	Рабис
852	Смирнова Мария Николаевна		Кино	ВЛКСМ	Рабис
853	Смирнов Виктор Федорович	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
854	Смолин Дмитрий Петрович	1920	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
855	Смоляр Владимир Иванович	1931	Драм	б/п	Пищевик
856	Соболев Юрий Васильевич	1925	Драм	б/п	Рабис
857	Соколов Владимир Александрович	1923	Композ	б/п	Рабис
858	Соколов Иван Николаевич	1928	Композ	б/п	Рабис
859	Соколовский (Ингобор) Николай Аркадьевич	1926	Кино	б/п	Рабис
860	Соловьев Владимир Васильевич	1931	М.Ф.	б/п	Коммун.
861	Соловьев Николай Владимирович	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
862	Солоденин (Солод или Ветошкин) Сергей Михайлович	1931	Драм	ВКП/б/	Рабпрос

863	Соломыков (Полярный) Николай Никитич	1931	Драм		
864	Сослани Шалва Виссарионович		Драм	б/п	ССТС
865	Спадавеккис Антонио Эммануилович	1931	Композ	ВЛКСМ	Рабис
866	Спасский Иван Васильевич		Композ	б/п	Рабис
867	Спешнев Алексей Владимирович	1929	Кино		Рабис
868	Спиваковский Абрам Михайлович	1923	Композ	б/п	Рабпрос
869	Спиро (Сергеев) Сергей Петрович	1898	Драм	б/п	Рабис
870	Ставицкий Михаил Александрович		Композ		
871	Стальский (Малыгин) Илларион Николаевич		Драм	ВКП/б/	Кожев.
872	Станкевич Александр Александрович	1931	М.Ф.		Печатн
873	Стариков Евгений Соломонович		Композ		
874	Старков Константин Филадельфович		Драм	ВКП/б/	Строит
875	Старокадамский Михаил Леонидович	1928	Композ	б/п	Рабис
876	Степанова Лидия Ильинична	1927	Кино		Рабис
877	Степанов Алексей Васильевич		Драм М.Ф.		Транспор т.
878	Степанов Владимир Павлович	1927	Композ	б/п	Рабис
879	Степанов Владимир Леонидович		Кино		
880	Степанов Сергей Александрович		Кино	б/п	
881	Стоврацкий Александр Ильич	1920	М.Ф.	б/п	ССТС
882	Столяр Яков Ефимович	1925	Композ	б/п	Рабис
883	Столпер Александр Борисович	1928	Кино	б/п	Рабис
884	Столяров (К.Шток) Михаил Павлович		Драм	б/п	Рабпрос
885	Строева Вера Павловна	1925	Кино	б/п	Рабис
886	Струве (Маровский) Александр Филиппович	1910	М.Ф.	б/п	Печатн
887	Субботин Леонид Арсеньевич	1923	М.Ф,	б/п	Печатн
888	Супаташвили Эраст Георгиевич	1931	Кино	ВКП/б/	Рабис
889	Сухаребский Лазарь Маркович	1925	Кино	б/п	Рабпрос
890	Сухотин Павел Сергеевич		Драм	б/п	Метал
891	Таланов Александр Александрович	1925	Кино	б/п	Рабис
892	Тамм Август Яковлевич		Кино	б/п	Рабис
893	Тарич Юрий Викторович		Кино	б/п	Рабис
894	Тарнопольский Владимир Моисеевич	1931	Композ	б/п	Печатн
895	Тасин Георгий Николаевич		Кино	б/п	Рабис
896	Татарова Александра Кирилловна	1930	М.Ф.	б/п	Печатн
897	Таубер (Атэ) Александр Владимирович	1914	М.Ф. Кино	б/п	Печатн
898	Терпилин		Кино	б/п	
899	Тетельбаум Брис Самуилович		Кино	б/п	Рабис
900	Титов Александр Федорович	1927	Композ	б/п	Рабис

901	Тихонов Николай Иванович	1931	Кино		Рабис
902	Толстяков Николай Нилович	1925	Композ	б/п	
903	Толчан Яков Моисеевич		Кино		
904	Торбан Раиса Семеновна		Кино		
905	Трасский Илья Григорьевич	1917	Кино	б/п	Рабис
906	Трайнин Арон Наумович	1931	Драм	б/п	Рабис
907	Тренев Константин Андреевич	1907	Драм	б/п	Рабпрос
908	Третьякова Ольга	1931	Кино	б/п	Рабис
909	Третьяков Сергей		Кино	б/п	Рабис
910	Тригер Макр Яковлевич		Драм	б/п	Печатн
911	Тришин (Одоев) Николай Никитич	1931	Драм	ВКП/б/	Печатн
912	Тронин Владимир Аркадьевич		Драм	ВКП/б/	Водник
913	Трофимов Николай Павлович		Кино		Рабис
914	Тур А.П.		Драм		
915	Турганов Борис Александрович		Кино	б/п	
916	Туренков Алексей Евлампиевич	1926	Композ	б/п	Рабис
917	Турин Виктор Александрович		Кино	б/п	Рабис
918	Туркин Валентин Константинович		Кино	б/п	Рабис
919	Тюрин Юрий Николаевич		Композ		
920	Тюляпин Константин Алексеевич	1931	М.Ф	ВЛКСМ	Печатн
921	Тюрин Николай Николаевич		Драм	б/п	Рабпрос
922	Тягай Александр Наумович		Кино	б/п	Рабис
923	Угрюмов Дмитрий Борисович	1919	М.Ф.	б/п	Печатн
924	Ударов Диоген Иванович	1930	М.Ф.	ВКП/б/	Печатн
925	Улицкая (Гальперина) Мария Петровна		Кино	б/п	Рабпрос
926	Улицкий Михаил Абрамович		Драм	б/п	
927	Уринов Яков Исаакович		Кино	б/п	Рабис
928	Уречин Арсений Моисеевич	1928	Драм	б/п	Рабис
929	Усольцев-Гарф Александр Георгиевич	1927	Драм М.Ф.	б/п	Печатн
930	Успенский Андрей Васильевич	1927	Драм М.Ф,	б/п	Печатн
931	Фалеев Николай Иванович		Драм. М.Ф.	ВКП/б/	ССТС
932	Фатуев (Бобков) Роман Максимович		Драм	б/п	
933	Файко Алексей Михайлович		Драм Кино	б/п	Печатн
934	Файнзильберг (И.Ильф) Илья Арнольдович		Драм М.Ф.	б/п	Печатн
935	Федоров Георгий Георгиевич		Кино	б/п	Рабис

936	Федоров Николай Иванович		М.Ф		ССТС
937	Федорович Виталий Федорович		Кино		Печатн
938	Федорович		Кино		
939	Фельдман Зиновий Петрович	1923	Композ	б/п	Рабис
940	Фельдман Константин Исидорович		Кино	б/п	Рабис
941	Ферре Владимир Георгиевич	1928	Композ	б/п	Рабис
942	Фибих Даниил Владимирович		Драм	б/п	Печатн
943	Филимонов Александр Александрович	1927	Кино	б/п	Печатн
944	Флит (Д. Маллори) Крис Давидович		Драм	б/п	Печатн
945	Флоров Владимир Николаевич	1927	Композ	б/п	Рабис
946	Фрейлих Олег Николаевич		Кино	б/п	
947	Френкель Илья Львович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Рабпрос
948	Фролов Маркиан Петрович		Композ	б/п	Рабис
949	Фурманова Анна Никитишна		Драм	ВКП/б/	Рабис
950	Фурманский Павел Наумович	1930	М.Ф.	б/п	Рабис
951	Халатов Семен Александрович	1919	Композ	б/п	Рабис
952	Халип Борис Абрамович		Композ		
953	Харламов Владимир Иванович	1927	Композ	б/п	Рабис
954	Хачатурян Арам Ильч	1928	Композ	б/п	Рабис
955	Хайданов (Вихревой) Иван Дмитриевич	1931	М.Ф.	б/п	Строит
956	Хайт Юлий Абрамович	1924	Композ	б/п	Печатн
957	Хайт Давид Маркович		Драм	б/п	Печатн
958	Хлебников (Кучинин) Николай Николаевич	1924	Композ	б/п	Рабис
959	Хмара Василий Васильевич	1930	М.Ф.	ВКП/б/	Горняк
960	Хадатаева Ольга Петровна	1930	Кино	б/п	Рабис
961	Ходатаев Николай Петрович	1930	Кино	б/п	Рабис
962	Холмский Георгий Константинович	1926	Кино	ВКП/б/	Печатн
963	Хохлова Александра Сергеевна	1928	Кино	б/п	Рабис
964	Хусаитщв Сатты (Сатты Хусаин)	1931	Драм	ВКП/б/	Рабпрос
965	Цаплин Павел Иванович	1926	М.Ф.	б/п	Рабис
966	Цедринский Виктор Владимирович	1931	Композ	ВКП/б/	Рабис
967	Цейтлин Марк Захарович	1926	Кино	б/п	Рабпрос
968	Циновский Леонид Яковлевич	1925	Драм М.Ф.	ВКП/б/	Рабис
969	Пфасман Александр Наумович	1926	Композ	б/п	Рабис
970	Чаплыгин Николай Петрович	1931	Композ	б/п	Рабис
971	Чапыгин Алексей Павлович		Драм	б/п	Печатн
972	Чардынин Петр Иванович		Кино	б/п	Рабис
973	Чекин Игорь Вячеславович	1925	Драм М.Ф.	б/п	Печатн

974	Чемберджи Николай Карпович	1929	Композ	б/п	Рабис
975	Черевин Петр Александрович	1927	Драм	б/п	
976	Черемухин Михаил Михайлович	1928	Композ	б/п	Рабис
977	Черешнев (Г. Черный) Григорий Яковлевич	1926	Композ	б/п	Пенсион
978	Черкасов Александр Апполинар.	1928	Кино	ВКП/б/	Рабис
979	Черкасский Эмиль Давидович	1927	Композ	б/п	Рабис
980	Черкасский Алексей Владимирович	1926	Драм	б/п	Печатн
981	Черкес Даниил Яковлевич	1926	Кино	б/п	Рабис
982	Черенков Павел Константиинович	1931	Драм		Метал
983	Черномордиков (Черномор, Орфей и др.) Давид Аронович	1926	Композ	ВКП/б/	Печатн
984	Чернышев Федор Александрдович	1929	М.Ф.	б/п	Печатн
985	Черняк Григорий Исаакович	1925	Кино	б/п	Рабис
986	Чесноков А.Г.		Композ		
987	Чесноков Павел Григорьевич	1924	Композ	б/п	Рабис
988	Чичелашвили Александр Михайлович		Кино		Рабис
989	Чижевский Дмитрий Федорович		Драм	ВКП/б/	Печатн
990	Чичкарьков (Скорпион, Молодой) Александр Васильевич	1928	М.Ф.	б/п	Печатн
991	Чмелев Яков Александрович	1928	Композ	б/п	Рабпрос
992	Чугунов Николай Леонидович	1929	Композ	б/п	Рабис
993	Чудов Алексей Акимович	1924	Композ	б/п	Рабис
994	Чуевский Борис Михайлович		Кино		Рабис
995	Чулков Георгий Иванович	1916	Драм	б/п	Печатн
996	Чуркин Вадимир Михайлович	1931	Драм	ВКП/б/	Метал
997	Шакиров Абрахан Шакирович		Кино	ВКП/б/	
998	Шалимов Николай Георгиевич		М.Ф.	б/п	Печатн
999	Шапиро (Бер-Кораткевич) Бер Моисеевич		Драм	б/п	Печатн
1000	Шапиро Григорий Исаевич		Кино	б/п	Медсан
1001	Шаповаленко Николай Николаевич		Драм	б/п	Печатн
1002	Шапошников Илья Каустович	1926	Композ	б/п	Рабис
1003	Шатов Анатолий Львович	1931	Драм	б/п	Рабис
1004	Шатов-Файнштейн Лев Фабианович	1931	Кино	б/п	Печатн
1005	Шафранников Виктор Георгиевич	1931	Композ	ВЛКСМ	Рабис
1006	Швейцев (Пессимист) Владимир Захарович	1914	Драм	б/п	Рабис
1007	Шебалин Виссарион Яковлевич	1929	Композ	б/п	Рабис
1008	Шебуев Николай Григорьевич		М.Ф.		Печатн
1009	Шевченко		Кино		
1010	Шевченко Клавдия Николаевна		Драм	б/п	Печатн
1011	Шелонцев Борис Михайлович	1927	Кино		Рабис

1012	Шенфельд (С. Поливанов) Наум Осипович	1910	Драм	б/п	Печатн
1013	Шенфельд (Чита-Шен) Мария Николаевна		Драм	б/п	Рабис
1014	Шеншин Александр Алексеевич	1921	Композ	б/п	Рабис
1015	Шервинский Сергей Васильевич	1922	Драм	б/п	Печатн
1016	Шершеневич Вадим Габриэльевич		Кино М.Ф.	б/п	Рабис
1017	Шестаков Николай Яковлевич	1927	Драм	б/п	Печатн
1018	Шеффер Лев Борисович	1925	Кино	ВКП/б/	Рабис
1019	Шехтер Борис Семенович	1927	Композ	б/п	Рабис
1020	Шейнин Яков Абельевич		Драм	б/п	Рабпрос
1021	Шильдкрет Константин Георгиевич	1926	Кино	б/п	Печатн
1022	Шиманский (Леонидов Олег) Олег Леонидович		Кино	б/п	Рабис
1023	Шимкевич Михаил Владимирович	1926	Драм М.Ф.	б/п	Воен сл.
1024	Ширинский Василий Петрович	1925	Композ	б/п	Рабис
1025	Широков Владимир Иванович	1926	М.Ф.	б/п	Печатн
1026	Шифферс Лев Владимирович	1926	М.Ф.	б/п	Печатн
1027	Шишаков (Ваш-ков) Виталий Алексеевич	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
1028	Шишов Иван Петрович	1024	Композ	б/п	Рабис
1029	Шкваркин Василий Васильевич	1925	Драм	б/п	Печатн
1030	Шкловский Виктор Борисович		Кино	б/п	Рабпрос
1031	Шмитько Василий Петрович	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
1032	Шнеерсон Григорий Михайлович		Композ	б/п	Рабис
1033	Шнейдеров Владимир Адольфович	1925	Кино	ВКП/б/	Рабис
1034	Шолок (Эдвард Шолок) Исаак Моисеевич	1928	Драм	б/п	Печатн
1035	Шориков Константин Михайлович	1931	М.Ф.	ВЛКСМ	Рабпрос
1036	Шохин Леонид Александрович	1928	Композ	б/п	Рабис
1037	Шпиковский Николай Георгиевич		Кино	б/п	Рабис
1038	Шрейбер Борис Иосифович		Кино		Рабис
1039	Штепан		Кино		
1040	Штейнберг (А. Каменногорский) Натан Яковлевич	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
1041	Штейнберг Лев Петрович	1926	Композ	б/п	Рабис
1042	Штейнберг Евгений Львович		Кино		Рабпрос
1043	Шейтнпросс Борис Соломонович	1931	Композ	ВЛКСМ	Рабис
1044	Шток Исидор Владимирович	1927	Драм М.Ф.	б/п	Рабис
1045	Штрижак Александр Зиновьевич		Кино		
1046	Шуб Эсфирь Ильинична	1926	Кино	б/п	Рабис
1047	Шувалов (Артем Заезжий) Иван Васильевич		Драм М.Ф.	ВКП/б/	Рабпрос

1048	Шугаев Александр Парфирьевич		Драм	ВКП/б/	Печатн
1049	Шульгин Лев Владимирович		Драм	ВКП/б/	Печатн
1050	Шульман (Донато, Вл. Вор) Н.Б.	1927	Композ	б/п	Рабис
1051	Шумская Екатерина Ивановна	1929	М.Ф.	б/п	Рабис
1052	Шульцев (Никша Дебольский) Николай Константинович	1927	Композ	б/п	Рабис
1053	Щеглов Иван Осипович	1931	Драм	б/п	Рабис
1054	Щеголев (В. Иванычев) Василий Иванович	1927	Драм	б/п	Рабпрос
1055	Эггерс Кирилл Сергеевич	1931	Кино	б/п	Рабис
1056	Эггерт Константин		Кино		
1057	Экк Николай Владимирович	1923	Кино М.Ф.	б/п	Рабис
1058	Эккерт Фердинанд Фердинандович	1901	Композ	б/п	Рабис
1059	Энгель (Марин) Яков Васильевич	1931	М.Ф.	б/п	Рабис
1060	Энгельгардт (Э.Гард) Николай Александрович	1922	Драм	б/п	Печатн
1061	Эрдман Николай Робертович	1922	Кино Драм М.Ф.	б/п	Печатн
1062	Эшпай Яков Андреевич	1929	Композ	б/п	Ребпрос
1063	Эйгес Константин Романович	1927	Композ	б/п	Рабис
1064	Эйгес (Константинов) Олег Константинович	1928	Композ	б/п	Рабис
1065	Эйзенштейн Сергей Михайлович		Кино	б/п	Рабис
1066	Юдин Гавриил Яковлевич	1924	Композ	б/п	Рабис
1067	Юдин Николай Николаевич		Кино	б/п	
1068	Юков Константин Юлианович		Кино	ВКП/б/	Рабис
1069	Юлтынев (Д.Юлтый) Даур Исханович	1927	Драм	ВКП/б/	Печатн
1070	Юнаковский Вадим Семенович		Кино	б/п	Рабис
1071	Юренев Владимир Юрьевич	1928	Кино	б/п	Рабис
1072	Юрцев Борис Иванович		Кино	ВКП/б/	
1073	Ядин Вениамин Иосифович	1928	Кино	б/п	Печатн
1074	Ядров (Жаков, Камбодая) Яков Семенович	1931	М.Ф.	ВКП/б/	Метал
1075	Якерин (Энерко) Виктор Абрамович	1931	М.Ф.	б/п	Печатн
1076	Яковлев (Ялавин) Сергей Василеьвич	1931	Драм, М.Ф.	б/п	Рабпрос
1077	Якубовский (Карин) Владимир Николаевич	1926	Кино	б/п	Рабис
1078	Якушкин Евгений Евгеньевич	1928	Кино	б/п	Рабис
1079	Ядовый Аркадий Антонович	1926	Кино		Рабис
1080	Яльцев Павел Дмитриевич		Драм	б/п	Печатн
1081	Ямпольский Мирон Эммануилович	1917	М.Ф.	б/п	Рабис
1082	Ямпольский Лев Григорьевич	1923	Композ	б/п	Рабис

1083	Яновский Евгений Григорьевич	1913	Драм	б/п	Печатн
1084	Янушкевич Регина Викентьевна	1927	Кино М.Ф. Драм	б/п	Рабис
1085	Яхнина (Яхонтова) Евгения Иосифовна	1928	Кино	б/п	Рабис
1086	Яшин Давид Исаакович		Кино	б/п	Рабис

	Основная секция	Сост. одновр. в разн. секциях
Секция драматургов:	287	99
Секция композиторов:	210	212
Кино- Секция:	400	432
Секция Малых Форм:	190	232

Всего 1086

Примечание:

1. В настоящий список вошли лица прошедшие перерегистрацию и проверку в 1930 г., а также принятые в члены Общества, Секретариатом Всеросскомдрама после этой проверки.

Все остальные лица, не вошедшие в настоящий список, но получающие авторский гонорар числяться клиентами.

2. Дополнения к настоящему списку будут выходить регулярно каждый месяц.

3. Список членов Общества проживающих на территории Ленинградского Областного Отделения Всеросскомдрама будет выпускаться отдельно от общего списка. Всеросскомдрам по согласованию с Ленинградским Областным Отделением.

Приложение № 2.

Фрагмент описи фонда № 52 «Всеросскомдрам»

Фонд 52

Всеросскомдрам

Опись № 5. Творческие материалы

1.«Писатели на ликвидации прорывов». Творческие материалы 1930 г.

№	Наименование единицы хранения	Крайние даты	Кол-во листов	№ Сдаточной описи
1	«Писатели на ликвидации прорывов». Списки писателей, привлеченных к работе по ликвидации прорывов в бумажной промышленности и к участию в декаде обороны. 1930. Машинопись и рукописный текст. 6 лл	1930	6	4504
2	«Писатели на ликвидации прорывов». Неустановленный автор. «Бумага». Стихотворение. 1930. Рукописный текст (черновик). 2 лл	1930	2	4572
3	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Арген (Генкен Аркадий Семенович). «Письмо» (Пародия). 1930. машинопись 1 л	1930	1	4573
4	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Арген (Генкен Аркадий Семенович) «Загадки». Стихотворения. 1930. Машинопись 1 л	1930	1	4574
5	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Арген (Генкен Аркадий Семенович). Стихотворение. 1930. Машинопись 1 л	1930	1	4575
6	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Бахрах Моисей Яковлевич (Волжанин). «Баллада о токаре». 1930. Машинопись 1 л	1930	1	4576
7	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Бахрах Моисей Яковлевич (Волжанин) «Сплошное веселье». Стихотворение. 1930. Машинопись 1 л	1930	1	4577
8	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1.Бахрах Моисей Яковлевич. (Волжанин). «Песенка о Чистякове, Макарове и Жучкове». Стихотворение. 1930. Машинопись 1 л	1930	1	4578
9	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Бахрах Моисей Яковлевич (Волжанин). Лозунги в стихотворной форме. 1930. Машинопись. 1 л	1930	1	4579

10	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Шкваркин Василий Васильевич. Рассказ без названия. 1930. Машинопись 2 лл	1930	2	4580
11	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Файко Алексей Михайлович. «Пролог № 2» Стихотворение. 1930. Рукописный список. 1 л	1930	1	4581
12	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Шкваркин Василий Васильевич. Отчет о работе 1-й бригады Всеросскомдрама в мобилизационную комиссию ВССП. 1930, ноября 3. Автограф- 1 л	1930	1	4582
13	«Писатели на ликвидации прорывов». Бригада №1. Золин, Ударов. Бюллетень №1 (Первые наблюдения и материалы). 1930. сентября 11-14. Машинопись 7 лл	1930	7	4583
14	«Писатели на ликвидации прорывов». Пакентрейгер Соломон Иосифович. «Ликвидация культурно-общественного прорыва». (Писательская бригада на Володарке) Очерк. 1930. Машинопись с правкой и подписью автора. 16 лл. Приложение: Таблица учета ударничества, рукописный текст – 2 лл	1930	18	4584

2. Творческие материалы членов Всеросскомдрама.

15	Сборник малых форм ГИХЛа. Пьесы разных авторов. Машинопись . Приложение: внутренняя опись.	1932-1933	194	4613
16	Арина, «Взрыв на мельнице». Рассказ. Б.д. Маш. с правкой. 6 лл	Б.д.	6	4375
17	Акимов Дмитрий Иванович. «Хулиган», «По вере Христа». Пьесы. Маш. с правкой и подписью автора.	1931	33	4755
18	Александров Михаил Александрович. «Гражданки и Гражданочки» , «Шулер», «Чудотворцы», «Горе Завклуб» и др. Миниатюры и диалоги в стихах.. Автограф, маш. и печатн. Текст	1928-1931	63	4756
19	Александров Михаил Александрович «10е мая», «Словом, все в порядке», «Галошный жакт». Миниатюры, диалоги в стихах. 1930-1931. Автограф – 44 лл. Приложение: Письма Александрова М.А. – 31 г. 2 пп- 3 лл.	1930-1931	47	4757
20	Александров Михаил Александрович «Кулацкие проделки», «За качество», «Носы», «Шестереночка». Сатирическе произведения. Автограф – 22 лл. Приложение: Заполненная учетная карточка по секции малых форм, автогр. – 1 л.	1931	23	4758
21	Александров Михаил Александрович «518 и 1040», «Обезличка», «Для рабочих и крестьян» и др. Сатирические произведения. 1931.	1931	37	4759

	Автограф – 36 лл. Приложение: Заполненная учетная карточка по секции малых форм. – 1 л.			
22	Александров Михаил Александрович. «Выходной диалог», «Новый вид переселения», «Пастушка» Сатирические произведения. 1931. Автограф- 23 лл. Приложение: Заполненная учетная карточка по секции малых форм, автогр. – 1 л.	1931	24	4760
23	Александров Михаил Александрович. «Выставка картин» «Приходи на той неделе», «Словом, все в порядке» и др. Сатирические произведения. 1931. Автограф -47 лл. Приложение: Заполненная учетная карточка по секции малых форм, автогр – 1 л.	1931	48	4761
24	Александров Михаил Александрович. «Подарки». «Головотяп», «Смех». Сатирические произведения /буффонада, песенки/ 1931. Автограф – 10 лл. Приложение: Заполненная учетная карточка по секции малых форм, автогр – 1 л.	1931	11	4761
25	Александров Михаил Александрович. Перечень произведений, написанных в 1931 году. 1932. Автограф – 3 лл.	1932	3	4762
26	Алмаст /девиз/ «Класс» /тема для звукового кино/ Либретто. 1931. Автограф – 12 лл. Приложение: Отзыв Новогрудского А.Е., маш. с подписью автора – 2 лл.	1931	14	4763
27	Алибегова Маргарита Георгиевна. «Счастливое детство». Либретто полнометражного фильма на материале Германии. Маш. с подп. Автора	Б.д.	8	4764
28	Алымов Сергей. «Далневосточные песни», «Знаете ли вы крымскую ночь?». Стихотворения, отрывок из поэмы «Перекоп». Машинопись, частично с правкой.	Б.д.	6	4765
29	Алымов Сергей. «Знаете ли вы крымскую ночь?», «Черноморская флотская», «Приамурская». Отрывок из поэмы «Перекоп», песни. Маш.	Б.д.	12	4766
30	Альперс Борис. «Лирическая тема». Очерк. Маш – 12 лл. Приложение: 1. Рецензия Альперса Б. на пьесу Солоденина «Гениальная личность», маш. – 1 л. 2. Письмо Б.Альберса во Всеросскомдрам, автогр. – 1 л. Всего 14 лл.	Б.д.	14	4767
31	Антонова Ольга Акимовна. «Люди полей» или «Штурм зерна». План контрактации пьесы. 1931. Автограф – 12 лл. Маш. с подписью автора – 3 лл. Приложение: 1. Отзыв Шувалова П.В. о плане пьесы О.А. Антоновой, автогр. -1 л. 2 Заявления и письма О.А. Антоновой в штаб контрактации Всеросскомдрам, ответные письма и справки – 30 лл. 3. Отзыв Оружейникова Н. о пьесе Антоновой «Степь», постановление Комиссии по контрактации – о пьесе «Степь», маш. – 3 лл.	1931	48	4768
32	Андрианов Федор Иванович. «Штурм». Пьеса.Маш. с правкой и	Б.д.	62	4769

	подп. Автора 58 лл. Приложение: 1. Заполненные учетные карточки по секции малых форм – автогр. 3 лл. 2 «Тематический план пьес на 1932г.», автогр. – 1 л.			
33	Апушкин Яков Владимирович. Данцигер Юрий Борисович. Долев Дмитрий Николаевич. «Кто последний? Я за вами». «Беспризорники», «Возьмем заем». Маш. – 16 лл. Приложение: Заполненные учетные карточки по секции малых форм, - 3 лл.	1931	19	4770
34	Апушкин Яков Владимирович. Данцигер Юрий Борисович. «Роковая забывчивость», «Гипнотический сеанс», «Вечерняя газета». Маш. – 21 лл. Приложение: Заполненные учетные карточки по секции малых форм, 3 лл.	1931	24	4771
35	Апушкин Яков Владимирович. Градов/ Никитинский/ Григорий Яковлевич. Данцигер Юрий Борисович. Долев Дмитрий Николаевич. «Частушечный дуэт». Маш. - 3 лл. Приложение: Заполненные учетные карточки по секции малых форм 2 лл.	1931	5	4772
36	Арский Павел Александрович. «Партизаны», «Буденовка» /Наган и сабля на стене…»/ Стихотворения. Маш.	Б.д.	2	4773
37	Архипов Н.А. «Чад» /»Ржавая любовь»/ Пьеса. Маш	Б.д.	36	4774
38	Архипов Н.А. «Сорвалось» Пьеса. Маш./ в переплете/.	Б.д.	45	4775
39	Арцишевский /Вольский/ Александр Адамович. «Из отпуска», «10 тысяч», «Протекційтний трест», «14 років тому назад!». Пьесы. Автограф.	1930-1932	59	4776
40	Арусинская Таисия Ивановн. «К борьбе готов». Сценарий. Машинопись – 36 лл. /2 экз/. Приложение: Сопроводительное отношение «Союзкино»,маш. с подп- 1л.	1932	73	4777
41	Артамонов Михаил. «12 месяцев в году – про работу речь веду». Календаль в поговорках. Маш. с подп.автора. 5 лл. Приложение: Отзыв М.Беккера, автогр. - 1 л.	Б. д.	6	4778
42	Дальский Иван Гарилович. Атэ Александр Владимирович. «Человек, который смеялся». Пьеса. Маш. 4 лл. (2 экз)	Б. д.	8	4779
43	Атэ Александр Владимирович. «Директор с канарейкой», «Бора продолжается», «Какая ложь» т др. фельетоны и монтажи. Автограф – маш. с подп. Автора. И маш. – 26 лл. Приложение: 1. Списки исполнителей и исполняемых произведений, автогр. Атэ. А.В. – 3 лл.2. Переписка – рукоп. Текст – 10 лл.	1930-1931	39	4780
44	Афанасьев Алексей Григорьевич. «Чужая сила». Пьеса. Маш. с правкой и подписью.	Б.д.	108	4781
45	Афанасьев Алексей Григорьевич. «Войны не хотим, но к обороне готовы». Тематическая наметка сценария сборной звуковой программы». 1931. Маш. – 9 лл. Приложение: Заявление А.Г.	1931	20	4782

	Афанасьева в Бюро киносекции Всеросскомдрама 1931. автограф – 1 л. 2. Справка Правления «Союзкино» на имя А.Г. Афанасьева, 1 л. Всего – 11 лл.			
46	Афонин Григорий Иванович. «Идут года», «Кто про што», а я про свинью», «Предьявите ваш документ». Фельетоны. Маш. с правкой автора и маш.	Б.д.	41	4783
47	Блазов Герцель. «Немы заговорили». Драма. Маш. с правкой автора – 120 лл. 2-1 экз.- маш. 120 лл. Всего – 240 лл.	1931	240	4784
48	Базовой Иван. «Эксперимент». Драма. 1931. автограф	1931	50	4785
49	Бахрах М. Тезисы к докладу работе М.Бахрах. Автограф – 2 лл. Маш.- 3 лл.	Б.д.	5	4786