

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ РЕСПУБЛИКИ



**Эрика Викторовна ОСИПОВА,**  
научный сотрудник Института  
истории ДВО РАН

Выявляя особенное в культурной жизни буржуазно-демократического государства на Дальнем Востоке (уже советской России), необходимо учитывать неизбежность взаимопроникновения сложившейся к тому времени культуры на этой территории с признаками советизации и буржуазных нововведений. Нас интересует театральная жизнь в тех условиях, которые диктовала Дальневосточная буферная республика: политика в области театральной культуры, ее нравственные и этические основы, возможность функционирования, характер и содержание деятельности иных сфер культурной жизни, сопряченных с театральным искусством.

Как известно, специфика культурного пространства дальневосточной России зависела от реалий географического положения, позднего и неравномерно-го освоения и даже от особенностей переселенческой политики государства на окраине, что привело к уникальному соотношению религиозных, социально-политических и экономических компонентов в жизни региона к концу XIX — началу XX в. Яркой страницей исторического прошлого дальневосточного региона по праву можно считать и Дальневосточную республику<sup>1</sup>. Хотя этот период длился недолго, всего два года, провинциальная культура восточной окраины обрела специфические черты, обусловленные социально-экономическими отношениями в молодом государстве. К тому же сказывалась нестабильность существования региона в условиях военно-политического режима.

Так, с уходом колчаковской администрации во Владивостоке была создана первая «Земская буферная единица» в Приморье, которая вскоре издала специальный нормативный акт о распространении своих полномочий на всю территорию региона и стала именоваться Временным правительством Дальнего Востока. Первое время заметная неопределенность в структурах новой власти выражалась в смешении функций различных ведомств. Так, управление культурой, как это было принято и в советской России, было передано в ведение Министерства просвещения: сказывалась нехватка высококвалифицированных кадров<sup>2</sup>. Первые акции Приморской земской управы в поддержку культуры уже в мае 1920 г. свидетельствовали о цивилизованном подходе к обустройству буферного государства. В столь сложный политический момент положительно решался вопрос вложения средств в сферу культуры, вышло постановление «Об отпуске пособия в размере 1 млн. руб. по содержанию и расширению культурно-просветительских учреждений Владивостокского Народного Университета»<sup>3</sup>. Вместе с тем в правительстве ДВР не было специальных структур, которые занимались бы регулированием художественного рынка, заботились о его законодательных основах, не было государственной поддержки театрального

дела, с выделением для этого средств из казны. Законодательные акты, принятые строителями молодой пролетарской культуры России, в частности «Декрет об объединении театрального дела», и постепенное формирование системы управления отраслью и театральными предприятиями не коснулись Дальневосточной республики. Да и Программа культурного строительства, намеченная IV Дальневосточным съездом Советов в апреле 1918 г., была заметна лишь в народном просвещении и печати<sup>4</sup>. Жизненный потенциал театрального искусства региона в эти годы держался практически на независимом от государства функционировании профессиональных и любительских театральных коллективов.

Тем более в новых условиях, когда пролетарская власть оказалась на «задворках», культурное строительство как таковое в регионе было свернуто. Конституция ДВР предоставила право частной собственности<sup>5</sup>, и это привело к тому, что в буржуазной республике за некоторым исключением господствовала частная коммерческая антреприза.

Справедливости ради необходимо отметить существование единственного в то время на территории ДВР (в Чите), Государственного театра. Нам неизвестны организационные моменты его деятельности: кем и когда создан театр, в чьем ведомстве состоял и за счет чего финансировался в эти годы. Логично полагать связь с Пролеткультом, так как творчество этого театра освещалось общественно-политической и литературной газетой, органом Дальбюро ЦК РКП<sup>6</sup>. В пользу нашего предположения свидетельствует и существование при Гостеатре так называемого зала «Искусстварь» (название образовалось по модной в те годы слоговой аббревиатуре, получившей широкое распространение в период повальной советизации). В этом зале проходили концерты учащихся Государственной консерватории. В январе 1922 г. режиссером Г.К. Невским ставится историческая пьеса времен Ивана Грозного А.Н. Островского «Василиса Мелентьева», проводится крещенский костюмированный театральный вечер: атеистические нормы еще не возобладали, сохранялось уважительное отношение к христианским традиционным празднествам. Нет классовой борьбы в области культуры, нет беспощадного подавления «буржуазно-черносотенно-клерикальной» (по выражению Ленина) культуры. Однако критические заметки уже проникаются революционным веянием: «В Гостеатре пьеса была подана как занимательная безделушка... Театр для современного зрителя — это нечто широко-зрелищное, вырастающее из демонстрации, из манифестации, нечто беспокоящее, шумное, преследующее своими образами»<sup>7</sup>. Постепенно закладывается социально-классовый принцип осмысления сценического действия, но идеи русского марксизма в области художественной культуры вынуждены ожидать своего часа.

Отсутствие официальных законодательных актов в сфере культурного строительства, да и сама ситуация военного времени не вызвали растерянности правительства в использовании некоторых экономических санкций относительно зрелищных предприятий: правительством был введен налог с билетов на увеселения и постановки. Свидетельство тому находим в ходатайстве антрепренера Долина в городскую финансово-бюджетную комиссию г. Владивостока о сложении театрального налога от 4 января 1922 г.<sup>8</sup> С подобными обращениями приходилось довольно часто сталкиваться Владивостокскому городскому голове<sup>9</sup>. Как правило, под различными предлогами желающих избежать налоговых пут было отказано. Взимания существенно подрывали финансовое состояние театральных трупп, о чем, в частности, свидетельствует публикация о положении дел Театра миниатюр во Владивостоке. «Публика посещает театр охотно, но все же дирекция жалуется на дела, ибо налоги крайне обременительны для

бюджета...»<sup>10</sup>. Отношения частного предпринимателя и государства достаточно четко обозначены в республиканской декларации: «Инициатива частного капитала будет существовать при сохранении за государством права контроля и регулирования»<sup>11</sup>.

Компромисс между сторонниками советской власти и ее противниками объективно выражал себя в активном развитии любительского направления театральной жизни. Существование Народных домов в городах Дальневосточной республики, предназначенных для любительских занятий искусством, способствовало появлению многочисленных самодеятельных театральных кружков и студий<sup>12</sup>. Как свидетельствует дальневосточная пресса, в этот период практически по всей территории республики действуют любительские театральные кружки. Так, рабочий театр в Чите, первый любительский кружок, ставит пьесу Я. Гардина «Сатана», которая в рецензии характеризуется как «...хорошая и серьезная постановка, не уступающая по своему характеру любой провинциальной труппе профессионалов»<sup>13</sup>.

Культкружок в сельской местности, в с. Казаново под Читой, также начинает свою жизнь с театральных подмоетков: «Было поставлено несколько спектаклей, ряд инсценировок и суд над самогонкой»<sup>14</sup>. Во Владивостоке в 1921 г. театральная студия при обществе «Маяк» под руководством артиста К.А. Дроздова инсценирует пьесы для членов общества и его гостей<sup>15</sup>. Драматическим искусством увлекались любители и при различных национально-культурных центрах. К примеру, во Владивостоке в 1922 г. при еврейском Народном доме действовал театральный кружок<sup>16</sup>, подобный кружок-студия существовал и при Мусульманской секции г. Хабаровска, где пропагандировалась национальная культура и пьесы исполнялись только на языках народов, исповедующих ислам<sup>17</sup>. Необходимо заметить, что подобная открытая дозволенность постановок национального характера опять-таки свидетельствовала об отсутствии пролеткультуровских позиций в новом государстве, ибо национальное на данном временном этапе не входило в понятие «господствующая культура», более того, строго отвергалось: «Лозунг национальной культуры есть буржуазный... обман»<sup>18</sup>.

Итак, на территории Дальневосточной республики профессиональные и любительские объединения (театры, передвижные труппы, кружки и др.) существовали на уровне самоорганизации, державшейся в основном за счет частной предприимчивости либо общественной инициативы.

Дальневосточные районы в составе ДВР были неравнозначны по соотношению в них противоборствующих сил, практически не представлялось возможным объединение этих территорий под единой властью. Республика представляла собой красно-белое «лоскутное одеяло». Белогвардейский переворот в мае 1921 г. еще более осложнил ситуацию. Естественно, что политическая обстановка в конкретном дальневосточном городе способствовала или, наоборот, препятствовала возможности существования театральных форм (больших или малых, профессиональных или любительских). В результате в Чите, на Сахалине и Камчатке, где власть практически принадлежала Советам, несмотря на официально признанный буржуазно-демократический статус, функционеры часто демонстрировали отказ от преемственности культурного наследия прошлого. Классовый подход толкал большевиков на политическое лицемерие, когда излишнее увлечение контролем приводило к необоснованным запретам. Так, в Петропавловске-Камчатском учащиеся театральной студии пожелали поставить на сцене «Горе от ума», а Совет рабочих депутатов запретил постановку<sup>19</sup>.

Во Владивостоке, Хабаровске и Благовещенске, ведущих культурных центрах региона, где среди городского населения значительную прослойку состав-

ляло чиновничество, купечество, мелкая и средняя буржуазия<sup>20</sup>, предполагался более мягкий вариант переходного этапа в силу сохранения буржуазно-демократических тенденций в обществе. Здесь позиции нападающих держали представители старых буржуазных взглядов, они не могли отказать себе в удовольствии как открытого противостояния советской власти, так и его выражения путем художественных аллегорий. Владивостокская буржуазная газета «Вечер» обвиняет пьесы Луначарского, «ставшие было хлебными для антрепренеров», в отсутствии какой-либо художественной ценности. «К тому же, Луначарский печет их как блины...»<sup>21</sup>. В пику новой власти во Владивостокском художественном театре «Миниатюр» под управлением Смоленского демонстрируется остроумный шарж «Перелет Москва—ДВР» о голодном существовании советской России и желании действующих лиц «улететь» из нее<sup>22</sup>. Этому же театру принадлежит идея злободневного обозрения — лубка «Карьера Краснощекова». «Обозрение охватывает два совершенно противоположных момента деятельности этого «дельца»<sup>23</sup>. «Революция на Олимпе» — очередная вольность Художественного театра «Миниатюр»<sup>24</sup>. Практика злободневных театральных обозрений, направленных своим острием в ненавистную пролетарскую революцию и во все, что с ней связано, постепенно расширяла свои границы. К 1922 г. мы обнаруживаем их уже в Харбине, Хабаровске и Благовещенске. Особенно активно карикатурные пьесы ставились в 1921 г., но и год спустя не утратилось желание «покусать» новоявленную власть. В театре «Сатирикон» во Владивостоке ставится пьеса-шарж с красноречивым названием «Революция в городе Глупове», которая шла «с несомненным успехом»<sup>25</sup>.

Таким образом, политический статус отдельной Дальневосточной области, входившей в состав ДВР (Забайкальской, Амурской, Приморской, Камчатской и Северного Сахалина), предоставлял или исключал возможность и необходимость политического компромисса в искусстве в конкретных условиях территории. Следовательно, несмотря на то, что культурное строительство в отдельных городах дальневосточного буржуазного государства не было свободно от деформирующего влияния политики «военного коммунизма» центральной России, наличие различных видов собственности в республике предполагало совмещение нового и старого в культурной политике.

Очевидна и зависимость культурного развития отдельного города от его благосостояния. В благополучных в этом отношении городах, где легче было продать продукт своего творчества, естественно, наблюдалась лучшая заполняемость зрительного зала, успешнее велись дела. Владивосток, с его кипучей торговой жизнью, оптово-закупочными и розничными коммерческими предприятиями и соответствующим зрительским социумом, давал возможность развиваться творческим театральным коллективам. Так же и Благовещенск, по мнению обозревателей, всегда находился в гораздо лучших условиях, чем Хабаровск, так как он являлся центром земледельческого района. Сравнительно высокий уровень благосостояния жителей Амурской обл. обеспечивал «удовлетворительный урожай» в 1921 г.<sup>26</sup> А вот в Чите наблюдалась сложная экономическая обстановка. Вернувшиеся из Читы в Харбин гастролеры поведали, в каком ужасном положении находятся артисты этого города. «Питаться там считают занятием совершенно ненужным, особенно для артистов, так как они должны быть сыты сценой»<sup>27</sup>.

В советской России в эти годы остро стояла проблема голода. Практически во всех крупных городах Дальневосточной республики имела место благотворительность с целью оказания материальной поддержки Европейской России

и Сибири. 1 июня 1921 г. в «Вечерней газете» передовица под названием «На помощь голодающим» призывала: «Однако помощь голодающим оказана быть должна и, как выяснилось, голодающих этих немало у нас самих... Надо напрячь все силы для предотвращения его (голода. — Э.О.), надо не допустить здесь того ужасающего царства голода, в котором задыхается Советская Россия»<sup>28</sup>.

Творческая интеллигенция, театральные артисты находили возможность вносить средства в фонд голодающей России, а также во множество других благотворительных фондов. Причем благотворительностью занимались все независимо от политических взглядов. Артисты Государственного Читинского театра ставят спектакль в пользу больных и раненых бойцов; Пролеткульт во Владивостоке дает концерт в пользу образования фонда бесплатной Народной консерватории, и в это же время, т.е. в феврале 1921 г., во владивостокском «Аквариуме» объединенным комитетом помощи каппелевцам устраивается семейный вечер-кабаре. После правительственного переворота в Пушкинском театре во Владивостоке состоялся артистический вечер в пользу семей убитых и пострадавших во время событий 26 мая... В марте 1922 г. Театр миниатюр Е.М. Долина ставит спектакль в пользу семей чинов уголовно-розыскного отделения, убитых при исполнении служебного долга, а в Чите устраивается благотворительный концерт для сбора средств в пользу Дальневосточной публичной библиотеки<sup>29</sup>, Мы видим, насколько различны, порой противоположны цели оказываемой благотворительности, но ни в коем случае не можем ставить под сомнение благородство мотивов людей творческой среды.

Социалистическая революция вытолкнула ярых деятелей искусств — сторонников монархии из центральной России на Дальний Восток, где они надеялись найти свое спасение. Многие покидали родные места, не найдя с новой властью компромисса, принципиально не соглашаясь с вновь провозглашенными культурными ценностями. Мигрировали не только из убеждений, но и в поисках лучшей доли<sup>30</sup>. Хотя, как свидетельствовала прима-балерина московского Большого театра В.В. Кригер: «Театральные и прочие художественные деятели Совдепии живут в наиболее благоприятных условиях, чем остальные классы населения. Они, по крайней мере, не могут жаловаться на голод. Зато искусство должно стоять на «советской платформе»... За этим поручено следить театральному политикому, которому дано право «тащить и не пущать» художественные достижения «куда не следует»... Артисты, гонимые насущной потребностью заработать пропитание, стремятся участвовать в концертах-митингах, за которые платят натурой... Шалапин, Ермолова, Южин, Правдин, Гельцер чуть ли не ежедневно выступают во всяческих концертах — митингах перед публикой, «лузгающей подсолнухи и гогочущей»<sup>31</sup>. Не каждый мог пойти на такую морально-психологическую ломку, и многие представители артистических сил находили выход в отъезде в дальневосточную область. Здесь складывалась уже своя артистическая среда — актеры, чьи судьбы были связаны с дальневосточной землей долгие годы.

Основной закон ДВР в отличие от Конституции России не гарантировал права на труд (по причине нехватки материальных ресурсов)<sup>32</sup>. Этого же права лишены были и артисты, музыканты, художники, научная интеллигенция — словом, люди, составляющие духовный потенциал общества. Возможности трудоустройства целиком зависели не только от уровня профессионализма, но и от личных качеств артиста, его находчивости и предприимчивости. К тому же система оплаты труда актера была ненормированной — ее верхний предел зависел от оценки антрепренером таланта творца. Положение по организации надзора

и контроля за соблюдением законодательства о труде государственными, общественными, частными предприятиями и учреждениями не мешало антрепренерам платить артистам по своему усмотрению. Прототипами театральных объединений в те годы были так называемые профессиональные союзы актеров театра и кино. Во Владивостоке уже тогда существовал такой союз «Музыки, сцены и кино», образованный по принципу профсоюзного объединения, который обеспечивал определенную поддержку сценическим деятелям<sup>33</sup>. Подобное общество артистов под названием «Калейдоскоп» действовало и в Хабаровске.

Возможности проявления артистических талантов у профессионалов в период ДВР были практически неограниченными. Наличие огромного множества театральных площадок, чаще всего напрямую предназначенных для представления, давало возможность удовлетворить творческие амбиции и элементарно заработать на хлеб. Бывало, и нередко, когда под сцену приспособляли случайные помещения, арендуемые антрепренерами. Очень модно было, особенно во Владивостоке и Харбине, развлекать театральными представлениями публику, отдыхающую в ресторанах. Присутствие мощного пласта торгово-промышленного класса определяло ценностные ориентации культурного развития этих городов, они и являлись основными потребителями театрального искусства через сцену ресторана. К подобного типа заведениям относились: во Владивостоке на 6-й версте загородный сад «Тихий уголок», театр-ресторан Владивостокского союза вечных воинов («по типу столичных»); на 26-й версте Сад-город; ресторан «Версаль. Зимний сад»; Сад «Буф», бывший Адмиральский сад; ресторан-театр «Таверна» (бывший «Почин») и др. В Харбине, пожалуй, этот вид развлечения пользовался у публики наибольшим спросом, отсюда такое множество театров-ресторанов. Даже в Чите публике с определенными вкусами и возможностями улажала труппа «Веселая богема» в ресторане «Бельгия».

Помимо изменений в притязаниях зрителя расцвет развлекательного театрального искусства объяснялся и существованием антрепренеров-хозяйственников или, как их называли, «коновалов театрального дела», использовавших антрепризу в целях личной наживы. Многие из них, уразумев, что доходы их напрямую зависят от вкусов зрителей (а вкусы, как мы уже выяснили, были непритязательными), предпочитали классическим пьесам «кассовые» поделки, начинали требовать репертуарного «верняка», скатываясь на путь кассового успеха любой ценой. Любопытно и то обстоятельство, что большинство антрепренеров рассматривали антрепризу не столько как средство наживы, сколько как возможность в случае успеха и яркого проявления своего дарования получить известность и положение в обществе.

Талантливые антрепренеры пытались творческую удачу в ДВР. Славу себе стяжал Е.М. Долин, распространивший свое влияние на обширные территории Дальнего Востока, умело сочетая драматическое и музыкальное начала в театральном искусстве<sup>34</sup>. Замечательной чертой этого антрепренера было умение тонко чувствовать своего зрителя, привлечь внимание любого из них независимо от социального и материального положения и даже национальной принадлежности. Так, учитывая городской зрительский социум, в феврале 1922 г. Долин ставит пьесу репертуара театра Антуана в Париже «Битва» («Маркиз Торисаки»), «которая имеет совершенно специальный интерес для Владивостока, где так много японских резидентов и так заметно сказывается влияние Страны восходящего солнца»<sup>35</sup>. Роковое противоречие — соединение коммерции с искусством удавалось разрешить немногим. Кроме Е.М. Долина к таковым можно отнести его предшественника по театру миниатюр антрепренера М.А. Смолянского,

который в 1921 г. во Владивостоке при Художественном театре возглавлял театр миниатюр. Дела его складывались вполне удачно, но в 1922 г. миниатюру при Художественном театре возглавил уже Долин. В феврале 1921 г. труппа «Золотого Рога» отмечала 15-летний юбилей антрепренерской деятельности Л.Я. Патушинского. Как правило, удачливые и, конечно, талантливые антрепренеры арендовали солидные сценические площадки. Примером успешной творческой деятельности может служить антрепренерство Я. Варшавского в Харбинском драматическом театре «Городской сад», где он возглавлял товарищество драматических артистов и активно занимался постановкой серьезной пьесы. Серьезная драматургия Я. Варшавского вызывает восторг рецензентов. А вот оперетта Г. Дарова в Общедоступном театре Владивостока «...под влиянием плохих дел окончательно распалась, и за последние дни труппа не играет. Даров выехал в Харбин»<sup>36</sup>.

Харбин не входил в состав Дальневосточной республики, однако составлял с ней единое культурное пространство и по этой причине заслуживает самого пристального внимания. Без Харбина, который вобрал в себя существенную долю творческих сил, невозможно представить театральную жизнь провинциальной Дальневосточной республики. Харбинские театралы строго отслеживали театральные новинки МХТа и даже апробацию этих новинок зарубежными театрами, в частности американскими, и наиболее смелые из антрепренеров ставили эти вещи. В этом смысле театральный Харбин был более прогрессивным, тем более, что пресса активно отражала интерес населения к новым сценическим явлениям Европы.

Декларация Временного правительства ДВР от 6 мая 1920 г. провозглашала всестороннее укрепление связей с РСФСР, что давало возможность гастрольных поездок театральных трупп, перемещений, сообщений, т.е. мы предполагаем, что не было некоего вакуумного существования республики, несмотря на объявленную «буферность», предполагавшую изоляцию.

Актеры и антрепренеры прекрасно использовали возможность смены антрепризы в пределах города и за ним. Многие артистические силы мигрировали в Харбин. Возможность гастрольных поездок, в том числе заграничных, внутренняя миграция, плавное переливание актеров из одного творческого коллектива в другой влекли за собой распространение творческих идей, порой весьма прогрессивных, что снимало с дальневосточного театра налет провинциальности.

С учетом изменений, происходящих в театральной жизни современной России, тема исторического опыта функционирования театра в буржуазном государстве в определенных социально-экономических условиях представляется весьма актуальной. Существенное изменение характера функционирования театра в 1990—2000-х годах дает возможность провести несколько параллелей с театральной жизнью Дальневосточной республики. Прежде всего это свобода от идеологического контроля (самостоятельность в творчестве, отсутствие государственного финансирования в ДВР и резкое сокращение оно в современной России) и, соответственно, возросшая зависимость от источников негосударственного финансирования и напряженные поиски их.

Если говорить о зрителе, то нельзя не заметить зависимость от него: зритель диктует спрос на рынке предложений. Безусловна и роль организаторов театрального производства в современном обществе (практически то же самое мы наблюдали в ДВР): антрепренер влиял на творческую практику, на формирование и эксплуатацию репертуара и т.д. Появление частной антрепризы в совре-

менном театре формирует новую генерацию театральных специалистов — актеров, режиссеров и администраторов-менеджеров.

Театр как социальный институт приспособляется к любым изменяющимся условиям, иногда впадая в состояние затяжного кризиса, и выживает, несмотря на трагические предсказания. Более того, он набирает новые высоты, порой обращаясь к урокам прошлого.

- <sup>1</sup> История Дальнего Востока России: Дальний Восток России в период революций 1917 года и гражданской войны. Владивосток: Дальнаука, 2003. Т. 3. Кн. 1.
- <sup>2</sup> Сонин В.В. Становление Дальневосточной республики (1920—1922 гг.): дис. ... д-ра ист. наук. (Рукопись). Владивосток, 1990. С. 93.
- <sup>3</sup> Вестник Временного правительства Дальнего Востока — Приморской земской управы. 1920. № 23. 13 мая. С. 1.
- <sup>4</sup> Стрюченко И.Г. Культурное строительство и развитие культуры на Дальнем Востоке России (октябрь 1917—1922 г.) // Дальний Восток России в период революций 1917 года и гражданской войны. Владивосток, 1998.
- <sup>5</sup> Сонин В.В. Становление Дальневосточной республики (1920—1922 гг.)... С. 43.
- <sup>6</sup> Дальневост. путь. Чита. Декабрь 1921 г.— февраль 1922 г.
- <sup>7</sup> Театральные заметки // Дальневост. путь. Чита, 1922. 14 янв.
- <sup>8</sup> ЦГА ДВ РСФСР. Ф. 28, оп. 1, д. 1075, л. 4.
- <sup>9</sup> Там же. Л. 10, 12, 14.
- <sup>10</sup> Вечерняя газета. Владивосток, 1922. 1 апр.
- <sup>11</sup> Сонин В.В. Становление Дальневосточной республики (1920—1922 гг.). С. 43.
- <sup>12</sup> Королева В.А. Национально-культурные центры и их роль в духовной культуре Дальнего Востока России 1880-х — середины 1920-х гг. // Дни славянской письменности и культуры: Материалы и тез. докл. Владивосток, 1997. С. 15—16.
- <sup>13</sup> Рабочий театр // Дальневост. путь. Чита, 1922. 17 янв.
- <sup>14</sup> Письма с мест // Там же. 1922. 25 февр.
- <sup>15</sup> У рампы // Вечерняя газета. Владивосток, 1921. 8 окт.
- <sup>16</sup> Концерт // Вечерняя звезда. Владивосток, 1922. 7 февр.
- <sup>17</sup> Спектакль для мусульман // Вехи. Хабаровск, 1922. 28 июня; Местная жизнь // Там же. 1922. 8 июля.
- <sup>18</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 24. С. 120.
- <sup>19</sup> Горе от глупости // Вечерняя газета. Владивосток, 1921. 8 окт.
- <sup>20</sup> Ткачева Г.А. Демографическая ситуация на Дальнем Востоке России. 20—30-е гг. XX в. Владивосток, 2000.
- <sup>21</sup> Театр и искусство // Вечер. Владивосток, 1921. 17 февр.
- <sup>22</sup> Там же. Вечерняя газета. 1921. 1 июня.
- <sup>23</sup> Там же. 25 июня.
- <sup>24</sup> Там же. 23 июля.
- <sup>25</sup> Там же. 1922. 18 марта.
- <sup>26</sup> Вести из Благовещенска // Вехи. Хабаровск, 1922. 22 мая.
- <sup>27</sup> Театр и искусство // Вечер. Владивосток, 1921. 19 апр.
- <sup>28</sup> Вечерняя газета. 1921. 1 июня.
- <sup>29</sup> Вечерняя газета. 1921—1922; Вечер. Владивосток, 1921.; Наш голос. Чита, 1922.
- <sup>30</sup> История культуры Дальнего Востока России XVII—XX веков. Владивосток, 1998. С. 241—242.
- <sup>31</sup> Театр в Совдепии // Вечер. Владивосток, 1921. 3 февр.
- <sup>32</sup> Сонин В.В. Становление Дальневосточной республики (1920—1922 гг.)... С. 322.
- <sup>33</sup> Среди артистов // Вечер. Владивосток, 1921. 22 февр.
- <sup>34</sup> Гришко С.З. Театральная деятельность во Владивостоке в конце XIX — начале XX в. Рукопись.; Шавгарова А.В. История театральной культуры Дальнего Востока России. Вторая половина XIX—1917 г.: дис. ... канд. ист. наук. (Рукопись). Владивосток, 2002.
- <sup>35</sup> Вечерняя звезда. Владивосток, 1922. 9 февр.
- <sup>36</sup> Вечер. Владивосток, 1921. 1 марта.

**SUMMARY:** “The Theatrical Life of the Far Eastern Republic” is the title of the article by a scientific researcher of the Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples of the Far East, Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences E. Osipova.

The article elucidates in detail various aspects of theatrical life of this period.