

УДК 930.85(575.2)
DOI: 10.36979/1694-500X-2025-25-10-21-26

«КУЛЬТУРНАЯ ОТСТАЛОСТЬ» – ПОЛИТИЧЕСКАЯ МАНИПУЛЯЦИЯ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ, ИЛИ БОЛЬШЕВИКИ В РОЛИ ТАРТЮФА

Ж.О. Кулмамбетов

Аннотация. В 1926 году в городе Пишпек – столице Киргизской Автономной Советской Социалистической Республики – открылась первая музыкально-драматическая студия. Таким образом, полуседлому народу, какими в то время являлись кыргызы, была экспортирована европейская театральная культура. Республиканское большевистское руководство объяснило это тем, что аристотелевский театр (европейский) призван ликвидировать «культурную отсталость» горного народа. В дальнейшем, взяв на вооружение большевистскую идеологическую трактовку (директиву), центральные (московские), советско-кыргызские историки, а также театроведы, искусствоведы, литературоведы из центра (Москвы) и Кыргызстана наперебой писали дифирамбы в адрес советской власти и партии большевиков за проявление «отеческой заботы» к некогда тотально «отсталому» кочевому народу. К большому сожалению, такой точки зрения придерживаются представители гуманитарной науки Кыргызстана и сегодня. Насколько верна эта версия и чего на самом деле добивались большевики и советская власть? Об этом – настоящая статья.

Ключевые слова: экспорт культуры; аристотелевский театр; агитационный театр; эпос “Манас”; сказители; комузисты; акыны-импровизаторы; народные песни.

«МАДАНИЯТТАН АРТТА КАЛУУЧУЛУК» – СОВЕТ БИЙЛИГИНИН САЯСИЙ МАНИПУЛЯЦИЯСЫ, ЖЕ БОЛЬШЕВИКТЕР ТАРТЮФТУН РОЛУНДА

Ж.О. Кулмамбетов

Аннотация. 1926-жылы Пишпек шаарында – Кыргыз Автономиялуу Советтик Социалисттик Республикасынын борборунда – алгачкы жолу музыкалык -драмалык студия ачылган. Муну менен ошол кездеги жарым-жартылай отурукташып калган көчмөн кыргыз элине европалык типтеги театр маданияты экспорттолгон. Республиканын большевиктик жетекчилиги бул окуяны аристотелдик театр (европалык театр) тоо элинин «маданияттан артта калгандыгын» жоюу максатында уюшулуп жатат деп түшүндүргөн. Кийин большевиктердин идеологиялык бул аныктамасы директива катары кабыл алынып, борбордук (москвалык) жана кыргыз-совет тарыхчылары, театр, искусство, адабият таануучулары биринен бири өтүп жарыша совет бийлиги менен большевиктер партиясын «артта калган» көчмөн элге «аталык камкордугу» үчүн жер-сууга тийгизбей мактап, жетимиш жыл бою даңазалап келишкен. Тилекке каршы, мындай көз караш («маданияттан артта калгандык»), Кыргызстандагы гуманитардык илимдерде бүгүнкү күндө да дээрлик үстөмдүк кылууда. Бул версия канчалык деңгээлде чындыкка жакын жана большевиктер партиясы менен совет бийлигинин иш жүзүндөгү максаты эмнеге жетишкен? Бул тууралуу – ушул макалада сөз болот.

Түйүндүү сөздөр: маданиятты экспорттоо; аристотелдик театр; агитациялык театр; “Манас” эпосу; манасчылар; комузчулар; акын-импровизаторлор; элдик ырлар.

«CULTURAL BACKWARDNESS» – A POLITICAL MANIPULATION BY THE SOVIET REGIME, OR THE BOLSHEVIKS IN THE ROLE OF TARTUFFE

Zh.O. Kulmambetov

Abstract. In 1926, the first music and drama studio was opened in the city of Pishpek – the capital of the Kyrgyz Autonomous Soviet Socialist Republic. Thus, the semi-nomadic people, as the Kyrgyz were at that time, were introduced to European theatrical culture. The republican Bolshevik leadership explained this by claiming that Aristotelian

(European) theater was meant to eliminate the “cultural backwardness” of the mountain people. Later, adopting this Bolshevik ideological interpretation (directive), central (Moscow-based), Soviet-Kyrgyz historians, as well as theater scholars, art critics, and literary scholars from both Moscow and Kyrgyzstan, eagerly praised the Soviet regime and the Bolshevik party for their «fatherly care» toward a once entirely “backward” nomadic people. Unfortunately, this perspective is still upheld by the humanities in Kyrgyzstan today. But how accurate is this version, and what were the Bolsheviks and the Soviet government really trying to achieve? This article explores those questions.

Keywords: cultural export; Aristotelian theater; propaganda theater; the epic “Manas”; manaschi; komuz players; improvisational akyns (folk poets); folk songs.

Главный большевистский просветитель новой России – комиссар просвещения советской власти Анатолий Луначарский – писал: «...Коммунистическая партия и Советская власть *крайне заинтересованы* в широком расцвете *агитационного театра*, и уже первые опыты показывают, что в этом направлении можно добиться великопленных успехов» [1, с. 160]. Так ли сильно ценил и любил А. Луначарский театр, как Виссарион Белинский, или дело в другом?

В чём, собственно говоря, предназначение театра для большевиков?.. А в том, что тотальное гражданское противостояние (братоубийственная война) в бывшей Российской империи, которое возникло после разгона Лениным и его партией коммунистов (большевиков) Учредительного собрания [2] (Учредительное собрание было разогнано большевиками 20 января 1918 года. – Ж.К.) с помощью солдат и матросов, вынудило новую власть искать дополнительное, мощное политически-информационное, агитационно-идеологическое оружие против своих врагов. Оно же (агитационно-политическое оружие) должно было помогать Советам в установлении, укреплении тоталитарного режима. Таким оружием стал... театр. Поэтому А. Луначарский прекрасно знал, о чём говорит: в стране, где безграмотность достигла 80 % среди рабочих и крестьян [3, с. 8–9], только политически наглядное воздействие на умы, какой особенностью обладает этот вид древнего искусства, смогло бы обеспечить успех ленинской партии у маргинализированной многомиллионной массы (рабочих, солдат и крестьян) бывшей Российской империи. Только театр мог пробуждать у маргинальной части населения каинскую ненависть ко всему бывшему правящему классу и ко всем бывшим собственникам. Одним словом, становясь политически-информационным, агитационно-идеологическим оружием в руках

большевистской власти, театр нёс огромную разрушительную силу в российское общество и её окраины.

Таким образом, в отсутствие современных информационных средств, какими являются Интернет, телевидение, радио, газета, политические и идеологические стратегии партии коммунистов первыми в истории человечества в отдельно взятой стране посредством театра запустили информационную войну против своих врагов – братьев по Родине.

Почему театр?.. Потому что и газета, и немое кино с субтитрами для большинства безграмотного населения, не умеющего читать и писать, были как китайская грамота. А детище Александра Попова (радио) тоже не могло быть на передовой в информационной войне у власти Советов, так как покрыть радиовещанием за очень короткое время сотни тысяч километров бескрайней России и её окраины в тот период в техническом плане была архисложной, практически не осуществимой задачей. Поэтому единственным массовым видом, несущим нужную информацию и регламентированный ленинским правительством, направленный преимущественно против их врага, стал театр, который не требовал от зрителей ни малейшей грамотности. Изображающее (визуальность) и говорящее (вербальность) искусство в любое время, в любом месте, каким является сценическое представление, понятно было всем – от мала до велика, от неуча до учёного, от ленинской «кухарки» до высокообразованного интеллигента.

Наглядность во всём, простота, ясность и доступность в плане понимания и восприятия происходящего в представлении, вот в чём была сила театра в тот исторический момент.

Поэтому как абсолютно доступное и самое необходимое политико-информационное, агитационно-идеологическое оружие ленинской

партии в борьбе за власть театр размножался по всей территории России, как грибы: «В условиях Гражданской войны руководители и участники многих тысяч самодеятельных кружков не имели ни времени, ни желания заниматься изобретением каких-то новых сценических форм. Самодеятельный театр, фронтовой, городской, деревенский, объединял поистине неисчислимое количество актёров и зрителей. Их всех, без исключения, волновали боевые задачи, которые ставила на повестку дня вооружённая борьба за власть Советов. <...> Спектакли сплошь да рядом предварялись речами большевистских пропагандистов и агитаторов или же завершались митингами. И пьесы заведомо сочинялись как повод и предлог к митингу, писались наспех в целях агитации. Отсюда и популярное в те годы выражение: пьеса-агитка. Художественной цельностью «агитки» похвалиться не могли, но зато обладали чёткой, боевой политической целеустремлённостью» [3, с. 61–62]. Вот в чём кроились секрет и сила театра для власти Советов.

Сила театральной агитации была настолько очевидна, что Реввоенсовет советского правительства издаёт приказ о создании в красноармейских частях театральных кружков. Только в одном Министерстве обороны коммунистической (большевистской) власти были созданы две тысячи армейских (гарнизонных) театров (!) [3, с. 61], 60 крупных театральных коллективов и 15 студий [4].

Вместе со штыками (т. е. Красной армией), придав огромное значение театру как мощнейшему информационному, политическому оружию, умеющему безотказно воздействовать на сознание безграмотной, маргинализованной, наивной, в то же время оголтелой многомиллионной массы, большевики сумели переломить ход Гражданской войны. Результат тотальной театрализации армии и всей территории бывшей Российской империи налицо – информационная война вчистую была выиграна ленинским правительством с помощью... театра. Противник был начисто разбит.

Вот что значило театральное искусство для новой власти.

Поэтому открывшаяся в ноябре 1926 года в городе – столице Киргизской Автономной

Республики – музыкально-драматическая студия (первый аристотелевский театр) практически была продолжением той же политики партии большевиков в целях агитации и пропаганды, для установления и укрепления советской власти, теперь уже на окраине бывшей Российской империи.

В новейшей истории Кыргызстана эта дата отмечалась (и отмечается до сих пор) с особым пафосом. Поистине открытие этой студии стало важнейшим событием: практически вся новая национальная художественная интеллигенция вышла из «шинели» этого музыкально-сценического образования. Она формировала в первую очередь артистов, музыкантов европейского образца, а также всю пишущую братию: драматургов, прозаиков по совместительству. Это: Абдылас Малдыбаев (артист, народный певец, оперный певец и крупнейший композитор), Аманкул Куттубаев (артист, режиссёр и крупнейший драматург), Муратаалы Куренкеев (артист и крупнейший музыкант), Ашыраалы Боталиев (артист и известный оперный певец), Анвар Куттубаева (артист, оперная певица, танцовщица и создательница первого ансамбля танца), Касымаалы Джантошев (артист, драматург, режиссёр и крупнейший прозаик), Райкан Шукурбеков (артист, драматург и крупнейший поэт), Касымаалы Бектенов (артист, режиссёр, драматург и известный прозаик), Алимжан Жангорозова (артист, режиссёр и первый радиный диктор), Отунчу Сарбагышев (артист, режиссёр и известный драматург) и десятки других. Началась новая эра – европеизация национальной культуры. Но большевики и советская власть местного пошиба, открывая аристотелевский театр в Кыргызстане, преследовали совершенно другие цели.

Почему театр?..

Для сплошного безграмотного населения, каким являлась российская окраина, в том числе кочевники (киргизы – 99, 4 % безграмотности [5], казахи и др.), театр, как всегда, был самым доступным, самым понятным и нужным для тоталитарной власти видом агитации и пропаганды.

Теперь большевики использовали театр на окраинах бывшей Российской империи под лживым предлогом: якобы ликвидировать

«культурную отсталость»: «Развитие национальной культуры освобождённых народов было в центре внимания Коммунистической партии и Советского правительства. Этот вопрос стоял на X (1921) и XII (1923) съездах партии, наметивших ликвидацию хозяйственного и культурного неравенства между народами СССР» [6, с. 21]; «X съезд определил курс партии на ликвидацию фактического неравенства отсталых народов» [7]; «...с одной стороны, экономическая отсталость киргизского народа, который вёл кочевой образ жизни, с другой стороны – национально-колониальная политика царизма, задержавшая культурное развитие Киргизии» [8, с. 12–13].

После этих директивных документов в Киргизии в ноябре 1926 года открылся аристотелевский театр по модели мимесис. Это событие подавалось советской властью и его идеологическими глашатаями как отеческая забота большевиков, якобы стремившихся вывести горный народ из «культурной отсталости» в передовые рубежи мирового искусства. На самом деле это было полной мифизацией жизни кочевников, абсолютно не отражающей историческую правду.

Повторюсь ещё раз, поскольку это напрямую касается конкретно киргизов, то мифическая «культурная отсталость» выражалась, например: в десятках малых эпосов, одной эпической саге гигантского масштаба и объёма, а также соответственной формы и глубокого содержания («Манас»), равной 25 поэмам по количеству строк (только записанных), как «Калевала» карело-финнов; в многочисленных легендах, сказках; равных десяти Гомерам; в сказителях-манасчи (Келдибек, Тыныбек, Сагымбай, Саякбай и др.), импровизировавших великую сагу до бесконечности; в великолепных комузных кюю, непревзойдённых мастерах-комузистах, таких как Карамолдо, Ыбырай; в акынах-импровизаторах (Женижок, Эшмамбет, Барпы, Калык, Осмонкул и др.), в сотнях мелодий; уникальном прикладном искусстве и не менее уникальной кочевой архитектуре (юрта) и т. п., и т. д.

То же самое можно сказать и о казахах. На тот момент, когда большевики насаждали аристотелевский театр на землю Абая, они

имели в своём художественно-культурном активе такие шедевры устного исполнительского искусства, как «Алпамыс», «Кыз Жибек», «Козы Кёрпеш-Баян сулы», и другие блестящие эпические поэмы, а также непревзойдённых акынов-импровизаторов во главе с великим Жамбулом Жабаевым. Как такой народ может быть «культурно отсталым?!».

Это касается практически всех народов и национальностей, населяющих бывшую Российскую империю. К слову сказать, что отсутствие в том или ином народе театра по модели мимесис европейского образца не может быть показателем культурной отсталости. Это было абсолютной чушью, политико-информационным манипулированием большевиков. Простейший пример: в системе одной из великих и древних культур мира, каковым является китайская, аристотелевский театр по модели мимесис вплоть до двадцатого столетия не имел места: «В начале XX в. в Китае появился современный реалистический театр, который, в отличие от национального театра музыкальной драмы (сицзюй. – Ж.К.), с конца 20-х годов стали называть театр разговорной драмы» [9]. Однако мы никогда не утверждали и не утверждаем, что это признак «культурной отсталости».

Поэтому открытие музыкально-драматической студии (фактически театра) в 1926 году в столице Киргизской АССР стало апогеем политико-информационной, агитационно-идеологической деятельности многочисленных театральных агиткружков, под эгидой партии коммунистов существовавших в горном крае с начала октябрьского переворота. Создание профессионального театра, какой являлась музыкально-драматическая студия, в первую очередь преследовало ту же политико-информационную и агитационно-идеологическую цель на более качественном, профессиональном уровне и совершенно не являлось культурно-гуманистической миссией, как с самого начала преподносили это событие коммунисты, искусно замаскировав и глубоко скрыв, как мольеровский Тартюф [10], свои лицемерные, потайные корыстные интересы и бесчеловечные планы. А в дальнейшем, в течение 65 лет, вся советская историко-гуманитарная сфера без устали мифизировала

и тиражировала эту явную ложь, лицемерие и наглый обман большевистских манипуляторов.

Уже через четыре месяца после создания музыкально-драматическая студия открыла первую страницу своего политико-агитационного репертуара спектаклем, разоблачающим «эксплуататорский класс», – мулл, имамов и суфиев. Герой – народный мудрец Молла Насреддин – служил средством политической пропаганды: «Этим определялся характер деятельности кыргызской студии, характер её репертуара. Спектакли студии были не просто учебной работой, а исполнением долга перед страной и народом. Они должны были нести социалистическое сознание в массы, откликаться на актуальные вопросы современности, агитировать за новую жизнь» [11, с. 24].

Вслед за «Моллой Насреддином» менее чем за год студия инсценировала ряд агитационных пьес, написанных молодыми авторами и преподавателями: «К новой жизни» (автор – Д.Д. Мацуцин), «Старая жизнь» (автор – С. Сабаев), «Остатки прошлого» (автор – Б. Калпаков), «Рабочий день в волисполкоме» (автор – С. Сабаев) [12, с. 160].

Из названий видно, что эти пьесы были направлены на разоблачение феодального прошлого и его «пережитков», подчиняясь односторонней и тенденциозной идеологической линии Коммунистической партии. Их цель – не реалистическое отображение истории, а агитация в пользу укрепления советской власти и социализма, массовое «промывание мозгов» среди кочевых кыргызов.

Переход студии в формат агиттеатра с первого дня вместо академического обучения вызвал внутреннее несогласие у Еленина. В его словах читается настороженность: «Студия ещё не готова стать профессиональным театром. Она нуждается в драматургической базе из идейно-художественно качественных пьес. Следует объявить конкурс на новые пьесы» [11, с. 19].

Тем не менее вопреки мнению руководителя спектакли тут же выносились на сцену и разъезжали по кыргызской земле, обслуживая задачи политического просвещения.

Политико-агитационная тенденция, противопоставлявшая старый и новый миры,

прославлявшая советскую власть, не прекращалась до начала Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). 80 % репертуара государственного театра, созданного на базе студии (1930–1936 гг.), и музыкально-драматического театра (1936–1941 гг.), составляли пьесы политико-идеологической направленности:

- Н. Еленин «Молла Насреддин» (1927);
- Д. Мацуцин «К новой жизни» (1927);
- С. Сабаев «Старая жизнь» (1927);
- Б. Калпаков «Остатки прошлого» (1927);
- С. Сабаев «Рабочий день в волисполкоме» (1927);
- М. Токобаев «Печальный Какей» (1927);
- К. Жантөшев «Карачач» (1928);
- Н. Гоголь «Ревизор» (1929);
- Д. Фурманов «Восстание» (1929);
- К. Жантөшев «Алым и Мария» (1930);
- А. Островский «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1930);
- К. Маликов «Касымалы» (1931);
- Т. Байжиев «На току» (1932);
- А. Куттубаев «Враги колхоза» (1933);
- Р. Шукурбеков «Между могилами» (1934);
- Ж. Турусбеков «Вместо смерти» (1934);
- Р. Шукурбеков «Айдар» (1936);
- К. Маликов «Кулуйпа» (1936);
- Р. Шукурбеков «Жапалак Жатпасов» (1936);
- Н. Гоголь «Женитьба» (1937);
- М. Токобаев «Печальный Какей» (1937);
- Ж. Бокенбаев «Золотая девушка» (1937);
- Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» (1938);
- О. Сарбагишев «Великий охотник» (1939);
- К. Эшмамбетов «Сарынжи» (1939);
- О. Сарбагишев «Көкүл» (1939);
- Ж.Б. Мольер «Жорж Данден» (1940) [12].

Таким образом, учреждённая как учебное заведение музыкально-драматическая студия с первых дней вынуждена была выполнять функции агитационного театра, проводника идеологии большевиков и советской власти. Эта политическая агитационная функция нового европейского типа учреждения была основной.

Все вышеуказанные примеры позволяют понять, что часто повторяющиеся в советское время утверждения вроде: «Создание в Кыргызстане ранее невиданного искусства – театра, освоение лучших традиций реалистического

сценического искусства, ознакомление народа с классической драматургией, воспитание национальных режиссёров и актёров» – отчасти свидетельствуют либо о непонимании истинной цели большевистской политики 1920-х годов, либо об отсутствии знания о природе агитационного театра, либо являются продуктом концепции или скрытого желания национальной художественной интеллигенции, выросшей под семидесятилетним давлением коммунистической идеологии.

То же самое было и с открытием театров европейского образца по модели мимесис и в других национальных меньшинствах в бывшей Российской империи, а истинная причина кроилась в другом: «Рождённый революцией, агитационный театр республик Средней Азии был тесно связан с общими социальными тенденциями и художественными формами всего агитационно-политического театра 20-х годов» [6, с. 56], – пишет Ольга Кайдалова, московский советский театровед. А коммунисты, как всегда, нагло вращались, преподнося как «отеческая забота» партии и советской власти. Правда, через четверть века с лишним советско-большевистские глашатаи признавались об истинных целях создаваемой тогда музыкально-драматической студии: «Киргизский театр был агитатором за новый быт, за советскую культуру, острым оружием классовой борьбы в руках партии и советской власти» [8, с. 31].

Как свидетельствует история, вопреки утверждениям советских учёных-историков и всей гуманитарной науки тоталитарно-коммунистического периода, восхвалявших «отеческую заботу» новой власти и большевиков, театр Аристотеля по модели мимесис зародился «в долинах и степях» бывшей Российской империи

как политико-информационное, агитационно-идеологическое оружие, не имеющее себе равных среди всех графических, аудиовизуальных средств того времени [13].

Поступила: 20.08.2025;

рецензирована: 03.09.2025; принята: 05.09.2025.

Литература

1. Луначарский А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке / А.В. Луначарский. М.: Искусство, 1981.
2. Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1984. С. 1385–1386.
3. История русского советского драматического театра. М.: Просвещение, 1984.
4. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л., 1968. С. 316.
5. Горина И.В. Музыкально-драматическое искусство Киргизии в первой половине XX века / И.В. Горина. Бишкек: КРСУ, 2011. С. 17.
6. Кайдалова О. Традиции и современность / О. Кайдалова. М.: Искусство, 1977.
7. История Коммунистической партии Советского Союза. М.: Изд-во политической литературы, 1985. С. 296.
8. Львов Н. Киргизский театр. Очерки истории / Н. Львов. М.: Искусство, 1953. С. 21.
9. Судьба культуры КНР (1949–1974). М.: Наука, 1978. С. 234.
10. Мольер Ж.-Б. Тартюф или обманщик. М.: Искусство, 1986. С. 3–98.
11. Күмүшалиев К. Кыргыз театрынын салтанаты / К. Күмүшалиев. Фрунзе: Кыргызстан, 1977.
12. Кулмамбетов Ж. Кыргыз театры. Экинчи басылышы / Ж. Кулмамбетов. Бишкек: Оптима Технолоджис, 2023. С. 122.
13. Кулмамбетов Ж. Пушкин – актёр или нарратор?.. О двух моделях мирового театра киргизов, а также о многом другом... / Ж. Кулмамбетов. Бишкек: Макспринт, 2021. С. 68.