

ИЗ ИСТОРИИ
ТЕАТРАЛЬНОГО
ДЕЛА

В. Н. Дмитриевский

ТЕАТР И ЗРИТЕЛИ

Отечественный театр
в системе отношений
сцены и публики

Советский театр
1917 – 1991



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

КАНОН⁺

МОСКВА
2013

УДК 316.74
ББК 60.56
Д53

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Д 53 Дмитриевский В.Н.

Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2.: Советский театр 1917–1991 гг. – М.: Государственный институт искусствознания, «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 696 с.

ISBN 978-5-88373-337-5

Вторая часть монографии В.Н. Дмитриевского продолжает первую часть «Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до 1917 г.», опубликованную в 2007 году. Это историко-культурологическое исследование, посвященное становлению и развитию социокультурного взаимодействия театра и зрителя как широкого диалога художника и публики, искусства и общества в условиях функционирования большевистской идеологии и культурной политики.

Работа адресована специалистам в области социологии культуры, искусствоведам, а также широкому кругу любителей театра.

УДК 316.74
ББК 60.56

Охраняется законом об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

В оформлении издания использована
картина «Новый зритель» художника *А. Левитина*

ISBN 978-5-88373-337-5

- © Дмитриевский В.Н., 2012
- © Государственный институт искусствознания, 2012
- © Яковлев В.Ю., оформление, 2012
- © «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	5
Социокультурные предпосылки функционирования театра в условиях становления тоталитарного государства	6

1917–1956

Глава первая

УЛИЦЫ – НАШИ ПАЛИТРЫ

«Старые театры» и их публика	34
Публика «нового театра»	45
Публика празднеств и массовых действий	68
Публика нового поколения	78
На скамье подсудимых – история	92

Глава вторая

ЗРИТЕЛЬ НА ПЕРЕПУТЬЕ

Смена героев в жизни и на сцене	113
Диалог театра с детством	135
Парадоксы свободного выбора	171

Глава третья

ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ

Интеллигенция и молодежь перед выбором	189
Время карнавала	206
Между «Страхом» и «Ложью»	223
С кем вы, «мастера культуры»?	234

Глава четвертая

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Театр детства: сказка и быль	249
Неизбежность расплаты	266
Зритель и театр: кризис диалога	273
Правда войны и горечь победы	285

Глава пятая

ТРЕТИЙ ТВОРЕЦ СПЕКТАКЛЯ

Предпосылки изучения публики	300
Структура театральной аудитории послереволюционных лет	311
Поиски исследовательской методологии	341
Эмпирический подход: границы возможностей	354
В идеологическом тупике	376

1956–1991

Глава шестая

СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДРЯД

Послевоенные будни: на идеологических ухабах	386
Смена мифологии и ее последствия	409
Дыхание «оттепели»	423
Молодежь и интеллигенция: шаги навстречу	437

Глава седьмая

ПРОРЫВ В САМОПОЗНАНИЕ

Любительский театр – путь самореализации	449
Зигзаги культурной политики	469
В поисках героя	481
НТР – иллюзия и реальность	493

Глава восьмая

ЦЕНА ОВАЦИЙ

Зритель глазами режиссеров	504
Стратегия выживания и тактика успеха	552

Глава девятая

ТЕАТР ГЛАЗАМИ СОЦИОЛОГОВ

Социокультурная ситуация: взгляд ученых и художников	592
Театр в жизни и жизнь в театре: общее и особенное	607
Изучение театральной аудитории	619
Типология зрителей и структура театральной аудитории	626
Репертуар театра как пространство отношений сцены и зала	631
Театр и город: поле коммуникации	643
Критика в пространстве театральной жизни	651
Условия творчества и динамика рынка	658

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Конец советской эпохи	679
-----------------------------	-----

ВВЕДЕНИЕ

Вторая часть монографии «Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: Советский театр – 1917–1991 гг.» представляет собой историко-культурологическое исследование, посвященное развитию отношений театра и зрителя, понимаемого широко как диалог художника и публики, искусства и общества.

Первая часть работы, охватывающая период от истоков отечественного театра до начала XX века, вышла в 2007 году и рассматривала проблему на материале истории и социального функционирования театра, начиная от его корневых истоков и кончая моделями театрального взаимодействия, сложившимися в начале XX века.

Исследование опирается на представительный массив обществоведческой, философской, эстетической, искусствоведческой, критической, мемуарной литературы, газетной и журнальной периодики, на исторические работы, статистические материалы, что позволяет анализировать социально-психологические связи сцены и публики в тесной сопряженности художественных, культурных, этнопсихологических срезов разных исторических периодов XX века. Театр, таким образом, выступает в системе связей человека и общества как часть коммуникативной саморегулирующейся системы, передающей социальный опыт и навыки художественного восприятия, культурного поведения, понимания психологических механизмов, необходимых человеку в процессе социализации.

Литература вопроса весьма обширна. Она достаточно полно представлена в ссылках и примечаниях в конце каждой главы.

Работа над книгой осуществлялась в Отделе теоретической социологии искусства Государственного института искусствознания. Серьезную и постоянную помощь автору оказывали сотрудники отдела М.В. Гришин, В.С. Жидков, Н.М. Зоркая, Г.В. Иванченко, Ю.В. Осокин, И.А. Третьяков, И.П. Уварова, П.Ю. Черносветов, Г.М. Юсупова, заведующий отделом К.Б. Соколов. Коллеги активно и доброжелательно участвовали в обсуждениях рукописи, щедро делились критическими замечаниями и конструктивными предложениями. Автор также искренне благодарит коллег, оценивших первую часть исследования, вышедшую в 2007 году – А.Н. Алексева, Г.Г. Дадамяна, Е.В. Дукова, Ю.У. Фохт-Бабушкина, Н.А. Хренова и многих других, чьи глубокие суждения помогли продолжить работу.

Социокультурные предпосылки функционирования театра в условиях становления тоталитарного государства

Общество начала XX века стремительно входило в фазу развития массовой культуры со всеми сопутствующими ей социальными, идеологическими, технологическими, индустриальными, экономическими, рыночными, социально-психологическими и прочими характеристиками.

Искусство как система художественных идеологических отношений, как идеальная форма воплощения ценностей жизни в той или иной мере формирует продуктивное, творческое воображение, стимулирует стремление к социальной свободе. Оно оказывает свое влияние на развитие в обществе определенных художественных идей и представлений в пространстве реальных условий, обеспечивающих их порождение, производство, распространение и восприятие.

Резкие общественно-психологические изменения, мощные социальные перемещения в необъятных российских просторах обусловили особые законы и принципы функционирования искусства, сместили ценностную иерархию его видов и жанров. «Многовековое существование искусства в режиме антагонистического общества, которое, как показал Маркс, всегда превращает идеи и ценности господствующего класса в господствующие идеи и ценности, породило сложную проблему *доступности* высушенных ценностей основной трудящейся массе населения, – пишет А. Куклин. – С другой стороны, развитие искусства по имманентным законам прогрессирующей дифференциации и усложнения языка художественного творчества в условиях этой изоляции породило не менее сложную систему *понятности* искусства»¹.

В ходе социальных катаклизмов 1910-х гг. и последующих глобальных социально-демографических изменений, в условиях становления и стремительного развития массовой культуры со всей остротой обнажилась противоречивость процесса формирования новых художественных ценностей, в массах обнаружилась тенденция к их качественному снижению, к прагматизации развивающихся рыночных механизмов. Н.М. Зоркая приводит суждение критика из первого номера журнала «Пегас» за 1915 год, характеризующее природу отношений молодого тогда кинематографа и публики: «Единственное из искусств, оно знает стоимость метра творимой им легенды, оно идет на рынок и в колеблющихся настроениях и вкусах толпы улавливает законы спроса на его товар. Уверившись в своем положении, убедившись в широком сочувствии масс ее делу, кинематография бросила смелый вызов литературе и сцене и начала массовое производство

¹ Куклин А.Я. Введение в социологию искусства (Проблема искусства как общезначимой ценности). Л., 1978. С. 69.

своих ценностей, измеряя их как ситцы и рекламируя как сапожную мазь»².

Как известно, в процессе восприятия искусства существенное значение приобретают знания, жизненный опыт, культурные представления, сложившиеся у публики в предшествующие годы. Человек воспринимает произведение искусства, соотнося его с уже ранее виденным, слышанным, читанным, эмоционально прожитом в привычной системе освоенного эстетического языка. В этом случае зритель, слушатель, читатель, воспринимающий произведение, сам достаточно активен в осмыслении предлагаемой ему художником модели жизни, ценностной установки, он готов к сопереживанию, к эмоциональному общению, к эстетической разрядке. Так многовековая, переходящая от поколения к поколению традиция народных и религиозных обрядов чувственно и нравственно скрепляла массы различными формами индивидуального и коллективного общения.

Разгром церкви в России, начавшийся в 1918 году, повлек за собой запрет, а затем и исчезновение из культурного бытия множества религиозных празднеств, обычаев, традиций. Приток новых миллионов крестьян в города привел к утрате ими традиционного уклада, образа жизни, к принудительному и волюнтаристскому насаждению чуждых норм повседневного поведения, продиктованных городской индустриальной культурой и бытом. Деревенские, поселковые люди, унесенные стремительным миграционным потоком глобальных социальных перемещений, насильственно извлеченные из социального и культурного контекста привычных связей, отношений, не вписывались в новый, чуждый им жизненный порядок. Их быт обрстал примитивными, упрощенными стандартами коммунального коллективистско-группового выживания и по существу отчуждал их от общества, что усугубляло процесс расчленения культуры на ряд субкультур, образующих в своей совокупности культуру «высокую» и «низовую». Большинство новых российских горожан конца 1910-х – начала 1920-х гг. оказалось не подготовлено к восприятию всего веера художественного предложения, оно вынужденно ограничило себя кичевым ширпотребом, который агрессивно распространялся в поле растущего рыночного спроса на все виды тиражируемой продукции.

Стабильность существования Российского государства, в котором количественно преобладало деревенское население, исторически обеспечивала православная церковь. Поэтому именно против влияния церкви, ее духовного, нравственного авторитета был направлен основной удар революционного авангарда России – большевизма. В 1905 году В. Ленин писал: «По отношению к партии социалисти-

² Цит. по: *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900–1910. М., 1976. С. 92.

ческого пролетариата религия не есть частное дело<...> Мы требуем полного отделения от церкви государства, чтобы бороться с религиозным туманом чисто идейным и только идейным оружием, нашей прессой, нашим словом. Но мы основали свой союз РСДРП, между прочим, именно для такой борьбы против религиозного одурачения рабочих. Для нас же идейная борьба не частное, а общепартийное, общепролетарское дело»³.

Спустя полтора десятилетия, в условиях большевистского режима борьба с религией приняла весьма крутой оборот. 19 октября 1922 года на заседании Политбюро ЦК РКП(б) с участием Ленина взамен прежних антицерковных, антисектанских комиссий, которые работали в системе Агитпропа ЦК под руководством Л. Троцкого, утверждается новая комиссия уже при Политбюро ЦК и под непосредственным руководством свирепого атеиста Емельяна Ярославского. В состав вошли А. Луначарский, П. Красиков, В. Менжинский, Г. Чичерин, И. Скворцов-Степанов, В. Бонч-Бруевич, Н. Крупская, Я. Агранов, А. Солыц, М. Литвинов и ряд других ответственных партийных и аппаратных работников. Направленность комиссии в первые ее годы определяли Л. Каменев, Л. Троцкий, И. Сталин, Г. Зиновьев, Ф. Дзержинский, Л. Каганович. Комиссия выдвинула тезис: «Борьба с религией – борьба за социализм». Разгромом церкви реально занимался 8-й **ликвидационный (!)** отдел Наркомюста республики. По сведениям Н. Лебедевой, из 360 тыс священнослужителей в 1919 году было уничтожено 320 тыс.⁴.

В июне 1923 года началось следствие по делу патриарха Тихона. Через два года, переживший тюрьму и пытки, Патриарх произнес перед смертью, 7 апреля 1925 года, пророческие слова: «Ночь будет очень долгой и очень темной»⁵.

В 1923 году начал выходить массовый антирелигиозный журнал «Безбожник». В первом номере Н. Бухарин призвал местные власти и массы населения выдворить священнослужителей в подвалы, депортировать в концентрационные лагеря, «передать главных богов, как главных виновников всех несчастий, суду пролетарского ревтрибунала. «В бой против богов! Единым пролетарским фронтом против этих шкурников! За дело! За работу!»⁶.

Театр В. Ленин называл «осколком помещичьей, буржуазной культуры», однако видел в нем эффективное средство социальной манипуляции, инструмент, способный регулировать процесс формирования и распространения в обществе ценностных норм и устано-

³ Ленин В.И. Полн.собр. соч.: В 55 т. М., 1970–1978. Т.12. С. 215.

⁴ Лебедева Н. Имя Бога должно быть забыто // Социум. 1995, № 2. С. 79.

⁵ Савельев С.Н. Какая дорога ведет к храму? // Соц. исследования. 1990, № 8, С. 75.

⁶ Бухарин Н. За работу! // Безбожник. 1923, № 1. С. 1.

вок. Такой взгляд на сценическое искусство обусловил роль театра и место художника в условиях нового режима, которые, разумеется, предполагали его безусловную подчиненность государственной идеологии. «Если оперные театры все-таки устояли, – пишет музыковед М. Тараканов, – то это было связано отнюдь не с отеческой заботой вышеупомянутых лиц (Ленина и др. – В. Д.), а, скорее всего, с необходимостью сохранить перед Западом имидж всемилолюбивейших покровителей изящных искусств и не давать столь явного повода врагам новой России представить ее правителей как шайку глумливых погромщиков и вандалов. Кроме того, требовалось привлечь на свою сторону все еще достаточно влиятельную старую интеллигенцию, расколоть ее и обнадежить людей, склонных к компромиссу с властями, признав за ними право на свободное художественное саморазвитие»⁷.

Между тем взаимодействие театра и аудитории издревле строилось на широком разнообразии форм и импровизационных отношений с публикой. Причем наиболее содержательными и плодотворными эти отношения становились прежде всего тогда, когда строились на живом диалоге равных партнеров – сцены и зала – обеспечивающих высокий градус взаимопонимания, эмоционального взаимодействия и приобретали высокую эффективность эстетического, нравственного и социального воспитания публики.

Самоидентификация творческой интеллигенции в советских условиях на базе антибольшевизма и российского либерализма, идея прав человека, личности оказалась противопоставлена идее большевистской социальной справедливости. «Одна свобода еще ничего не дает народному большинству, если нет равенства», – замечал Вл. Соловьев. По воспоминаниям М. Калинина, В. Ленин, при всей своей зоологической ненависти к церкви, понимал, что ее выкорчевывание, дабы оно осуществится, потребует серьезного восполнения освобожденного духовного пространства. «Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию эту чем-то заменить, и товарищ Ленин говорит, что на место религии заступит театр»⁸.

После 1917 года отечественная массовая культура развивалась в теснейшей сопряженности с идеологией большевизма и приобретала особые специфические качества. Социально-психологическую ситуацию конца 1910-х гг. точно охарактеризовал Г. Флоровский. «Русская разруха имеет глубокое корнесловие, она есть итог и финал давнего и

⁷ Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 280.

⁸ Калинин М.И. О литературе. М., 1961. С. 63.

застарелого духовного кризиса, болезненного внутреннего распада»⁹. В новом социально-политическом контексте поле свободного волеизъявления частного человека, выбора его отношений с культурой, с искусством резко сузилось. Партийные, государственные, советские, профсоюзные, силовые структуры разных уровней энергично мобилизовывали творческую интеллигенцию, выступали инициаторами, заказчиками, организаторами широкомасштабных публичных акций и организационно обеспечивали их массовые посещения. Параллельно с «коллективизацией» публики развивается процесс «национализации» и «обобществления» учреждений культуры и искусства. В ходе такого тотального вмешательства в сферу диалога художника и публики баланс культурного спроса и предложения, сложившийся в предоктябрьскую пору, резко нарушился, коммерческие рычаги свободного предпринимательства перестали выполнять организующую системную функцию. Поведение публики, направленность ее потоков теперь регулируются множеством новых факторов социальной жизни. Они определяются партийными политическими программами и ведомственными постановлениями, агитационно-пропагандистским давлением, зависимостью управленческих структур от командно-административного произвола, жесткого контроля, от «адресного» финансирования и, соответственно, от распределения продовольственных пайков, от предоставления в аренду театральные-концертные аудитории, наконец, от организованного управления «потоками» рабочих, крестьян, красноармейцев, краснофлотцев в соответствующее политическим задачам русло.

Большинство российской интеллигенции, сформировавшейся на просветительских заповедях революционных демократов и народников, на идеях и традициях Серебряного века, ориентированной на самосознание творческой суверенной личности, самобытной индивидуальности, на собственное видение жизни, «картины мира», для выполнения актуальных задач советской культурной политики мало подходило. Русская интеллигенция, как полагал Н. Бердяев, не любила государства и не считала его своим. «Государство – это были “они”, “чужие”; “мы” же жили в ином плане, чуждом всякому государству»¹⁰.

С другой стороны, если раньше зрительская масса, публика, так или иначе, в рамках складывающегося культурного спроса и предложения влияла на направленность художественной жизни, то после большевистского переворота инициатива масс оказалась целиком приватизирована идеологами нового режима. Это и понятно: правовой произвол и жесткое насилие в социально-политической жизни становились повседневной нормой. Примеры известны – разгон Учредительного собрания, подавление Кронштадтского мятежа,

⁹ См.: Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссий. 1923–1925 гг. Новосибирск, 1991. С. 69.

¹⁰ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1989, С. 54.

крестьянских волнений в Тамбовской губернии, в Поволжье, на Урале, в Сибири, разгром рабочей оппозиции в столицах и в провинции, закрытие «буржуазных» газет, журналов, введение цензуры, репрессивные акции ВЧК, жесткое экономическое регулирование и проч. Вполне логично, что в области идеологии, культуры, искусства, в сфере художественных зрелищ, в частности, также настала пора твердого экономического «упорядочивания».

Чтобы управлять массой в условиях режима военного коммунизма, необходимо было утратить ее тотальным насилием, голодом, беспределом правового произвола, предельно сократив рамки индивидуального выбора, поле существования под броским лозунгом мнимой «коллективной свободы».

Если импровизация и интерпретация в исполнительском творчестве и его живое восприятие являлись признаком проявления свободы в отношениях художника и публики, то именно ограничения интерпретации, кризис импровизации как свободы творческого волеизъявления, движения индивидуального мира к коллективному, массовому определили принципиально новую систему отношений в общественной, нравственной и в культурной жизни. «Ленин объявляет нравственным все, что способствует пролетарской революции, другого определения он не знает, – пишет Н. Бердяев. – Нравственный момент в человеческой жизни теряет всякое самостоятельное значение<...> Человек есть средство для этой новой организации общества, а не новая организация общества – средство для человека... Свобода выбора раздваивает и ослабляет энергию. Настоящая созидательная свобода наступает после того, как выбор сделан и человек движется в определенном направлении. Только такая свобода, свобода коллективного строительства жизни в генеральной линии коммунистической партии и признается в Советской России... Понятие свободы относится исключительно к коллективному, а не личному сознанию. Личность не имеет свободы по отношению к социальному коллективу, она не имеет личной совести и личного сознания. Для личности свобода заключается в исключительной ее приспособленности к коллективу... Свобода совести – и прежде всего его религиозной совести – предполагает, что в личности есть духовное начало, не зависящее от общества. Этого коммунизм, конечно, не признает<...>, для него царство кесаря и царство Божия совпадают и отождествляются. Поэтому в коммунизме на материалистической основе неизбежно подавление личности. Революционная коммунистическая мораль неизбежно оказывается беспощадной к живому конкретному человеку, к ближнему. Индивидуальный человек рассматривается как кирпич, нужный для строительства коммунистического общества, он лишь средство»¹¹.

¹¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1989, С. 125, 149.

Отрицание личностных приоритетов, опора на «массы», на «коллектив» как на безусловность социального авторитета в решении политических, экономических, идеологических задач предполагали широкое использование средств, воздействующих на массовую психологию – визуального ряда – агитационных витрин «Окон РОСТА», эйфории массовых манифестаций, праздничных зрелищ в качестве наиболее мобильного, эффективного, общедоступного для масс и упрощенного для идеологов пропагандистского инструмента. Отсюда – ленинский план монументальной пропаганды, поспешное создание новых и столь же поспешная ликвидация «старых» памятников, переименование городов и улиц, парадность, декоративность, маскарадность вытесняла сущностные основы бытия. «Театральные средства, применяемые церковью, – подчеркивал Л. Троцкий, – должны преобразовываться в развлечения, в “игру” и стать орудием “коллективного образования” <...> Человек хочет театральных эффектов, хочет видеть и слышать необычное, волнующее, хочет прервать однообразную монотонность жизни»¹².

Ставка на отчуждение от «старого мира» и его разрушение обусловила «зачистку» городского и мемориального пространства, ликвидацию памятников царям и эксплуататорам, носителям «вредных» идей, уничтожение церковных и исторических зданий, сохраняющих в себе опасность ностальгических идеологических «возвратов к прошлому», насыщение освободившегося пространства новой эмблематикой, символизирующей идеи социальной свободы, интернационального братства в знаковых обобщенных визуальных, скульптурных, архитектурных сооружениях, в символах и памятниках вождям революции и ее идеологам.

13 декабря 1924 года Ленинградский губисполком принял решение заменить ангела на Александровской колонне перед Зимним дворцом на статую Ленина. Начались серьезные подготовительные работы. Понадобилось личное письмо Луначарского вождю ленинградских большевиков Г. Зиновьеву и официальное мотивированное обращение Наркомпроса в Ленгубисполком, чтобы предотвратить смелый проект. Раздосадованный Зиновьев наложил на документ резолюцию: «Ну их к черту. Оставьте им колонну с “ампирным ангелом”. Г.З/иновьев/»¹³.

В логике этого же культурно-политического замысла – переименование городов, селений, улиц, площадей, внедрение новой символики, насильственное изменение жизненной предметной среды – поначалу на назывном уровне, а потом уже, по мере возможностей, на уровне реальном – уничтожение и осквернение святынь – храмов,

¹² Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923.

¹³ Дзенискевич А. История с «ампирным ангелом» // Искусство Ленинграда. 1989, № 2. С. 7.

церквей, монастырей, реконструкция городов с целью оторвать человека от прошлого, «сломать память», взорвать систему традиционных ценностей, разрушить культурный опыт, связи, перевести человека в другую страту, в пространство новых образов и представлений. Так, прежде петербуржец, совершая прогулку по центру города, выходил от Дворцового моста, через Дворцовую площадь, на Невский проспект, шел мимо Малой и Большой Морской улиц, минуя Полицейский мост, Большую и Малую Конюшенные улицы, ступал на Казанскую площадь, переходил Екатерининский канал, Михайловскую, Садовые, Караванную улицы, Владимирский и Литейный проспекты, Николаевскую, Знаменскую улицы, выходил на Знаменскую площадь и оказывался у Николаевского вокзала. Спустя всего несколько лет ленинградец начинал ту же прогулку у Республиканского моста, пересекал площадь Урицкого, выходил на проспект имени 25 октября, шел мимо улиц Герцена, Гоголя, минуя Народный мост, улицы Желябова, Софии Перовской, Плеханова, канал Грибоедова, улицы Бродского, имени 3-го июля, Пролеткульта, Толмачева, проспекты Володарского и Нахимсона, улицу Марата и Восстания, выходил на площадь Восстания к Октябрьскому вокзалу¹⁴.

В книге воспоминаний «Маска и душа» Ф.И. Шалапин пересказывает популярный в 1920-х гг. анекдот: «Когда Петроград переименовали в Ленинград, то есть когда именем Ленина окрестили творение Петра Великого, Демьян Бедный потребовал переименования произведений Пушкина в произведения Бедного»¹⁵. В реальности же старинный русский город Спасск – районный центр Мордовского округа (ныне Пензенская область) как подарок к сорокалетию Бедного в 1923 году был переименован в Беднодемьяновск и просуществовал под этим малоблагозвучным названием до 2005-го года, когда Государственная дума постсоветской России откликнулась на просьбы населения и вернула Спасску историческое имя.

Власть была щедра на подобные подарки как почившим, так и здравствующим. В массовое сознание внедрялись Ленинград, Троцк, Зиновьевск, Слуцк, Урицк, Бухаринск, Дзержинск, Фрунзе, Рыковск, Сталинград, Сталино, Сталинабад, Свердловск, Ленинск, Ленинск-Кузнецкий, Ленинабад, Лениногорск, Ленинанкан и множество других «персонифицированно-именных» названий. Как, впрочем, и вся страна получила новое наименование – РСФСР, СССР. Важна не суть – важна кажимость, миф шел впереди реальности. Человек выводился в искусственное, не отягощенное памятью пространство, создаваемое административно-декретивным назывным порядком, извне привнесенной эмблематикой, знаковостью, внешней плакатной декоративностью.

¹⁴ См.: План Ленинграда по районам. Л., б.г. С. 3–16.

¹⁵ Шалапин Ф.И. Страницы из моей жизни. Маска и душа. М., 1990. С. 383.

Новые отношения социального и художественного в жизни и в культуре кардинально перераспределили роли художника, публики, власти. Рекрутирование известных артистов, музыкантов, литераторов, ученых для участия в разного рода показательных акциях и публичных мероприятиях – съездах, митингах, конференциях, демонстрациях, судебных процессах – призвано было повысить доверие масс к политическим акциям. Театрализация реалий повседневного быта и множества разного рода советских, партийных, профсоюзных, интернациональных праздников и памятных дат преследовали цель – вовлечь массы в социальную жизнь, сделать их тоже соучастниками великого преобразующего общества замысла, исполнителями вышестоящей политической воли. Заповедь большевистского революционного гимна – «Интернационала» – «кто был никем, тот станет всем» – материализовывалась в безусловном растворении и подчинении индивидуального начала коллективному, в санкционированном сверху социальном ликовании, в утверждении торжества высоких общественных идеалов над «мелкими» личными стремлениями.

В социальной практике 1920-х годов воплощались положения ленинской статьи 1905 года «Партийная организация и партийная литература»: искусство становится мощным инструментом внедрения в массы социально одобренных норм и ценностей. Ленина активно поддерживал Троцкий, провозгласивший «коллективного человека – хозяином жизни». Новому искусству, полагал Троцкий, нужно новое оптимистичное сознание: «Оно непримиримо с пессимизмом, скептицизмом и всеми другими видами духовной протрации. Оно реалистично, активно, исполнено действенного коллективизма и безграничной творческой веры в будущее»¹⁶.

Придя к власти, большевики ликвидировали систему российского государственного управления – Государственный совет, министерства, губернские думы, земства, суды, армейские и прочие структуры и инстанции. Диктатура пролетариата предполагала организацию новой командно-административной структуры – Народных Комиссариатов и Совнаркома. Декретом ВЦИК и Совнаркома от 9 ноября 1917 года «Об учреждении Государственной комиссии по просвещению» управление народным образованием возлагалась на специальные органы власти. 29 января 1918 года организован Отдел искусств, а в июне того же года при Наркомпросе учреждается Театральный отдел¹⁷.

Поначалу государство и партия декларировали свою дистанцированность от различных художественных направлений, оговаривая за

¹⁶ Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923.

¹⁷ Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968. С. 21–25.

собой лишь право на формирование общей культурной политики в стране. В апреле 1921 года нарком А.В. Луначарский и председатель ЦК Всеарбиса Ю.В. Славинский в «Тезисах об основах политики в области искусства» заявили: «Искусство разделено на ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства»¹⁸.

Однако на практике дело обстояло иначе. Политика «военного коммунизма», обусловленная разрухой в стране, разрывом экономических связей города и деревни, потребовала тотальной мобилизации материальных и духовных ресурсов для ведения Гражданской войны. Комплекс экономических, идеологических агитационно-пропагандистских социально-политических мероприятий предполагал национализацию средств производства, внедрение централизованного управления, уравнильное распределение продуктов, принудительность труда, жесткий контроль партии, профсоюзов, комсомола и прочих общественных организаций, а также силовых структур. Именно в период военного коммунизма установилась диктатура РКП(б), аппарат партии срачивался с государственными ведомствами и определял политическую, идеологическую, экономическую и культурную ситуацию в стране.

Последствия Империалистической и Гражданской войн, разруха и голод, забастовки рабочих, восстания крестьян и матросов – все свидетельствовало о назревании глубокого экономического и социального кризиса. К весне 1921 года исчерпалась надежда на скорую мировую революцию и помощь европейского пролетариата. В этих условиях В.И. Ленин пересмотрел внутривнутриполитический курс, признав, что только удовлетворение требований крестьянства может спасти власть большевиков, и обратился к НЭПу.

В области культурной политики также определилась стратегическая цель: подчинение всех художественных и просветительских организаций нуждам пролетарского государства. На зрелищные и исполнительские искусства, на театр, кинематограф, как наиболее доступные формы организации и пропаганды в полуграмотной России, легла основная нагрузка по идеологической обработке сознания масс.

Общедоступность, общепонятность, упрощенность – краеугольные основания большевистского агитпропа. «Масса» преднамеренно и планомерно низводится до «толпы», которую следует организовывать, направлять, а если и просвещать, то лишь до определенного уровня. В беседе с художником Ю. Анненковым в 1921 году Ленин

¹⁸ Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. Л., 1968. С. 34–36.

популярно разъяснял ситуацию: «Я, знаете, в искусстве не силен. Искусство для меня, это ... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его – дзык, дзык! – вырежем. За ненужностью... Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете я большой симпатии не питаю, – продолжает Ленин, – и наш лозунг “ликвидировать безграмотность” не следует толковать как стремление к возрождению новой интеллигенции. “Ликвидировать безграмотность” следует лишь для того, чтобы каждый крестьянин, каждый рабочий мог самостоятельно, без чужой помощи, читать наши декреты, приказы, воззвания. Цель – вполне практическая. Только и всего»¹⁹.

1 декабря 1920 года в «Правде» опубликовано Письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах», в котором, в частности, осуждались «интеллигентские веяния», которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах. «ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены указанные буржуазные веяния. ЦК принял специальное постановление о том, чтобы губнаробразы, которые будут, согласно новому решению, направлять работу пролеткультов, состояли из людей, строго проверенных партией»²⁰.

Такую позицию разделяли и в Наркомпросе. Когда в связи с организацией высылки представительной группы интеллигентов за границу по политическим мотивам ВЧК было реорганизовано в Главное политическое управление – ГПУ, А.В. Луначарский объяснял, что политика – не дело интеллигенции, большевикам нужны только стоящие вне политических интересов специалисты: «Такого рода человек тем ценнее при данных условиях, чем он безыдейнее. Так и мы: если у спеца какого-нибудь, например, инженера, много идей, это хуже, ибо эти идеи мешают использовать в достаточной мере для работы такой элемент. А вот когда у него нет никаких идей, тогда его можно пустить в работу»²¹.

Важный штрих к взглядам большевистского вождя дополняет М. Горький в своих воспоминаниях, первый вариант которых был написан в 1924 году:

«Как-то вечером в Москве (в 1918 году. – В. Д.), на квартире Е.П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исая Добровейн, сказал:

– Ничего не знаю лучше «Аpassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда, с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!

¹⁹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. В 2-х т. М., 1991, Т. 2. С. 271–272.

²⁰ Советский театр. Документы и материалы. С. 24.

²¹ Цит. по: *Латышев А.* Рассекреченный Ленин. М., 1996. С. 209.

И прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:

– Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головкам никто нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, – должность адски трудная!»²².

Таким образом, гуманное дело духовного воспитания, культурного просвещения и воспитания масс средствами искусства практически откладывалось «на потом», до лучших времен, а сейчас «пределы окультуривания» преднамеренно ограничены и прагматически-утилитарны – приучить массы к подчинению, усовершенствовать информационное обеспечение, обходясь без помощи разных там ненадежных и идеологически сомнительных образованных экспертов-посредников, интеллигентов-интерпретаторов.

* * *

К. Маркс, как известно, оценивал низкую образованность, темноту, невежество масс как фатальную силу, способную служить причиной многих социальных трагедий. В пору революционных бурь «невежество масс» проявило себя весьма агрессивно. Сразу после октябрьского переворота, 29 октября 1917 года, З. Гиппиус пишет стихотворение «Веселье»:

Блевотина войны – октябрьское веселье!
От этого зловонного вина
Как омерзительно твое похмелье,
О бедная, о грешная страна.../.../
Народ, безумствуя, убил свою свободу.
И даже не убил – засек кнутом. /.../
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь!»²³.

О том же много писал и М. Горький в своих «Несвоевременных мыслях» в газете «Новая жизнь», прежде чем ее закрыли. Тогда же, в 1918 году, А. Ремизов, не испугавшись «воючей, торжествующей обезьяны», – так он называл новую власть, – резко и недвусмысленно определил свою личностную и художническую независимость: «Прочь, обезьяны лапы! Ты не смеешь! Мой труд нельзя ни реквизи-

²² Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. 1949–1956. Т. 17. М., 1952. С. 39–40.

²³ Гиппиус З. Живые лица. Стихотворения. Дневники. Тбилиси, 1991. С. 149.

ровать, ни национализировать, как нельзя мысли моей ни повелевать, ни приказывать – меня можно только убить»²⁴.

Летом 1918 года в Москве нелегально выпущен сборник статей о русской революции «Из глубины». Среди авторов – Н. Бердяев, С. Булгаков, Вяч. Иванов, А. Изгоев, П. Новгородцев, П. Струве, С. Франк и др. Одной из причин свершившейся социальной катастрофы в России авторы считали обострившийся в начале XX века разрыв народа и интеллигенции: именно его умело использовали и намеренно расширили идеологи большевизма. П. Новгородцев еще до Октября указал на возможные последствия этого разрыва. Сам будучи сторонником военной диктатуры, позднее активный участник белого движения и подпольных антибольшевистских центров, П. Новгородцев в статье «О путях и задачах русской интеллигенции» не без оснований упрекает ее в наивном утопизме, она «ставила основной политической задачей принципиальную борьбу с властью, разрушение существующего государственного порядка»²⁵.

Тем временем Советское государство утверждало себя высшей и универсальной структурой общественной жизни, стремилось предельно упростить и унифицировать общественную и личную жизнь частного человека, выявить и подчинить себе все формы его индивидуального волеизъявления и способы социальной самоорганизации. Установка на полный разрыв с историческим прошлым, на прежний уклад жизни с «устаревшими» представлениями и ценностями предполагала не только разрушение старого мира «до основанья», но диктовала создание новой реконструированной модели ценностных установок. Искусство должно было способствовать их внедрению в массовое сознание, в духовную жизнь общества...

Новая классовая мораль масс опиралась на теоретические положения, тезисы и высказывания вождей и реальную практику внедрения в жизнь ее основополагающих постулатов. В.И. Ленин убежден: «Лучше посадить в тюрьму несколько десятков или сотен подстрекателей, виновных или невиновных, сознательных или несознательных, или потерять тысячи красноармейцев и рабочих? – Первое лучше»²⁶. Исчисляемые только поначалу на сотни, а позднее на тысячи и миллионы, «невиновные» оценивались как малая величина, не подлежащая снисхождению и законной защите.

Решение Совнаркома о красном терроре от 5 декабря 1918 года предполагало изоляцию классовых врагов в концлагерях и расстрел всех лиц, «прикосновенных к белогвардейским организациям, заговорам и мятежам». «Товарищи, бейте контрреволюционеров без поща-

²⁴ Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк. 1952. С. 111.

²⁵ Новгородцев П.И. О путях и задачах русской интеллигенции // Из глубины. Сб. статей о русской интеллигенции. М., 1990. С. 204.

²⁶ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 38. С. 295.

ды и жалости, не нужно судов и трибуналов!» – призывала «Красная газета» 31 августа 1918 года²⁷. Жизнь как и смерть человека предельно обесценивались, убийство, казнь становятся повседневной реальностью на многие годы. Спустя десятилетие молодой драматург Всеволод Вишневский поучал видного критика и театроведа А.А. Гвоздева в письме, посвященном своей пьесе «Первая Конная»: «Не ошибка т. Гвоздев, моя пьеса, а вырвавшийся из нутра *вызов, нарушение канонов*.... С 18-го не переставая грохочет победоносный марш мужей, бойцов. Падают, падают, уходя из строя. Какие имена, какие «индивидуумы»! Ну и что? Останавливается поступь, портится у меня, у вас и других аппетит от того, что из нашей матросской бригады из 900 уцелело 300 человек, а в Конной выбито несколько десятков тысяч? Какое дело – идем вперед, живые!»²⁸.

В 1920-е годы «природный», «исторический» человек, личность, индивидуальность принесены в жертву человеку массовому, тиражированному, безликому, социальному, человеку-«винтику» – по сталинскому определению будущих лет. Одна из главных социально-идеологических задач большевистской власти – любой ценой сформировать единую монолитную в своих намерениях и действиях управляемую массу. Решить эту задачу можно было только устранив само поле дискуссии, диалога как способа социального, духовного бытия, диалога частного человека, личности и всей массы с обществом, с культурой, с интеллигенцией, с историческим прошлым. Конструировалась модель нового общественного идеала, новой «картины мира». Постановлением Совнаркома 30 июля 1918 года, утвержденным Лениным, предписывалось установить памятники Марксу и Энгельсу, Радищеву, Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому, Достоевскому, Л. Толстому, А. Рублеву, Врубелю, Скрябину, исключив из перечня Владимира Соловьева как мистического поэта, философа-идеалиста и богослова. Декрет от 12 апреля 1918 года предлагал «организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической республики, с тем чтобы в день 1 мая были уже сняты наиболее уродливые истуканы и выставлены первые модели новых памятников на суд массы – общим числом – 66»²⁹.

Большевизм осваивал законы функционирования массового общества, его механизмы существования, его психологию, он апеллировал к инстинктам толпы, присущей ей стадности, опираясь на безличность, на слабость внутренних корпоративных взаимосвязей, на

²⁷ *Долуцкий И.И.* Гражданская война в России. Материалы к изучению отечественной истории. М., 1992. С. 70.

²⁸ Письма Вс. Вишневского А.А. Гвоздеву // Театр и драматургия. Л., 1959. С. 411.

²⁹ Советский театр. Документы и материалы. С. 25–26.

готовность подчиниться упрощенной командной системе управления. В условиях экономической разрухи большевизм внедрил свою идеологию выживания, диктовал систему социального поведения, создавал модель «коммунистического человека».

Власть отвергала индивидуальные, личностные цели и смыслы, целостность самоощущения как буржуазные предрассудки, она стремилась размыть четкие этнические, социальные, национальные, нравственные параметры и тем самым формировала готовность однотипной реакции на командные послылы. Сплотить массу единым эмоциональным порывом, используя элементарные чувственные инстинкты, подавив способность человека к индивидуальному анализу ситуации, – важная социально-психологическая задача. Реализации такой модели управления массой способствовала крайняя нищета, голод, тотальная имущественная зависимость, разруха, правовой беспредел.

Развитие отечественной зрелищной культуры начала XX века опиралось на стремительно развивающуюся индустрию развлечений и ее совершенствующиеся технологии. С первых лет советской власти массовые зрелища, кинематограф, тиражируемые Окна РОСТА, наглядная монументальная пропаганда набирали силу универсального средства манипулирования сознанием масс. Политизация среды обитания, идеологизация зрелищ приобретала всеобщий характер. Изоляция интеллектуальной элиты критического толка, экономическая и моральная стимуляция вынужденной «добровольной» внутренней эмиграции, как и насильственная высылка за границу, расстрелы, ссылки, депортации в лагерь и тюрьмы способствовали тому, что широкая масса оставалась без своих идеологов, один на один с исполнителями режима. Власть могла управлять массой, только изолировав ее от независимой интеллигенции, которая также оказалась деморализованной, дезорганизованной – одна ее часть отодвинута на обочину социального и духовного процесса, другая пошла в услужение режиму, объективно способствуя его укреплению. Так как командно-административный милитаристский метод управления страной практически исключал возможность дискуссии – в политике, в морали, в идеологии, в культуре и искусстве, – а всякая оппозиция немедленно подавлялась, то диалог если и возникал, то только на самых командных верхах. В широких слоях общества запрет на диалог способствовал внешнему единообразию, порождал обоснованный страх возможных последствий несанкционированных самостоятельных решений.

В ходе Гражданской войны в России по подсчетам демографов погибло около 12 млн человек. Управлять страной в условиях послевоенной разрухи, явных и скрытых протестных настроений можно было только средствами и методами тотального принуждения и насилия. Троцкий требовал милитаризировать быт, создать трудовую армию.

XI съезд РКП(б) (1922 г.) особо указал на значимость диктатуры и насильственного принуждения масс. «Диктатура есть власть, опирающаяся непосредственно на насилие», – подчеркивал Ленин³⁰.

В 1920 году в стране введена всеобщая трудовая повинность. Милитаризация быта, принудительный труд и ответственность за него приравнивается к ответственности бойца на фронте. «Мы не сможем жить в данное время без принуждения», – констатирует Предсовнаркома А.В. Рыков. Государство правомочно проводить любые трудовые мобилизации, бойцы трудового фронта целиком подчинены командирам.

Тотальная милитаризация общества представляется Вс. Мейерхольду увлекательной костюмированной игрой. Мейерхольд объявляет свой театр воинским подразделением Красной армии, себя – командиром-военачальником, актеров – красноармейцами. Сам он носит фуражку или богатырку-буденновку, галифе и обмотки, армейскую грубую шинель. Гимнастерка опоясана португеей с кобурой маузера. (Богатырку в ту пору многие считали изобретением безымянного художника-модельера, на самом же деле шлемы-богатырки по эскизам В. Васнецова заказало ещё царское правительство для нужд российской армии). Станиславский оценил трудовую мобилизацию иначе. В феврале 1920 года он записывает в Дневнике: «Репетиция отменяется, т.к. Шереметьева и Гайдаров вызваны на снеговую повинность. Была репетиция хора, но очень много людей отсутствовало, отозванных на снеговую повинность. Репетиция непродуктивна»³¹.

На XII съезде РКП(б) (1923 г.) Ю. Ларин подтвердил: «РКП никогда не ошибается, РКП всегда права, РКП всегда предвидит правильный ход событий, РКП обладает в максимальной мере талантом, умом и характером»³².

Однако окончательно устранить с поля дискуссий оппозицию в любой ее форме (в 1921 году даже Горький по твердому настоянию Ленина выехал за рубеж), утвердить тотальную монополию власти в духовной сфере только напором идеологических заклинаний и репрессивными методами власть не могла. Государству «всеобщего равенства» оказалось не под силу нормально функционировать – без опоры на надежный бюрократический и силовой командно-административный аппарат, способный к самовоспроизводству, без партгосноменклатуры, выстроенной по логике чиновней вертикали и заинтересованной в иерархии рангов, привилегий, наконец, без формирования питающих ее социальных групп, без механизмов их защиты, системы самообеспечения, самосохранения, саморазвития.

³⁰ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 245.

³¹ Цит. по: *Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись. В 4-х т. 1863–1938. М., 2004. Т. 3. С. 109.

³² См.: *Долуцкий И.И.* Гражданская война в России. С. 78.

Основные «этажи» номенклатуры сложились уже в первые после-революционные годы: властная элита, идеологи режима, его главные управляющие; практики-исполнители, в центре и на местах словом и делом внедряли идеи большевизма в массовое сознание. На всех уровнях происходило распределение функций, прав, обязанностей, социальных и духовных благ, которое, впрочем, и внутри этих групп также было строго дифференцировано. Таким образом, как в узком номенклатурном сознании, так и в сознании массовом утверждался двойной (тройной, множественный) стандарт качества жизни, ее норм и ценностей.

В 1918 году Совнарком РСФСР издал декрет об отдыхе трудящихся, согласно которому чиновники партгосструктур имели право на ежегодный отпуск и санаторное лечение. В условиях послереволюционной разрухи и Гражданской войны властная элита обеспечила себя повышенными пайками, окладами, лечением на отечественных и зарубежных курортах. Дзержинский отдыхал с женой и сыном в Швейцарии, Инесса Арманд – на Кавказе, Троцкий узнал о кончине Ленина на отдыхе в Сухуми. Очевидцы свидетельствуют: обитатели Кремля в ту пору жили весьма обеспеченно. Шаляпин в мемуарах пишет: «Квартира Бедного в Кремле являлась для правящих верхов чем-то вроде клуба, где я сталкивался с советскими вельможами не в качестве просителя<...> Бедного в Демьяне очень мало, и прежде всего в его вкусах и нраве<...> В критические зимние дни он разухабисто бросает в свой камин первосортные березовые дрова. А когда я, живущий дома в 6-ти градусах тепла, не без зависти ему говорю, что это ты так расточаешь драгоценный материал, у тебя и без того жарко, мой милый поэт отвечал: “Люблю, весело пылает!”<...> Бедный искренне считает себя стопроцентным коммунистом»³³.

В 1920 году пересмотрены совнаркомовские дифференцированные нормы питания ответработников: меню Ленина и Троцкого предполагало деликатесы, красную и черную икру, тогда как рацион семьи Сталина относился к более низкому уровню снабжения, ограничивался курами и говядиной. Обеспечение пайками осуществлялось в строгом соответствии с установленными «литерами»³⁴. Механизм льгот подчас вызывал недовольство в массах: в 1923 году Контрольная комиссия Новгорода обратилась в ЦКК с требованием: «Курорты и отпуска ответственным работникам давать такие же, как и рабочим, и только в случае исключительной изношенности или болезни – более продолжительные»³⁵.

³³ Шаляпин Ф.И. Указ. соч. С. 384.

³⁴ Долуцкий И.И. Гражданская война в России. С. 85.

³⁵ Партийная этика. Дискуссии 20-х годов. Документы и материалы. М., 1989. С. 182.

В 1922 году литераторы А. Серафимович, Н. Фалеев, М. Журавлева-Борецкая и Дм. Чижевский в письме в ЦК РКП(б) разделили всех писателей на пять групп в соответствии с их ценностью для большевистской власти и правом на академический паек. Из 59 имен 18 были охарактеризованы как республике ненужные. В их числе – Арцыбашев, Мандельштам, Соболев, Айхенвальд. «Академическим пайком должны быть удовлетворены в первую голову писатели-коммунисты ... как наиболее нужные для государства в смысле идеологического развития художественной литературы. Кроме коммунистов, академическим пайком должны быть удовлетворены те писатели, которые приемлют революцию и могут работать в интересах развития литературы под углом новой для них идеологии и не будучи коммунистами»³⁶.

Новое общество выстраивалось на идее жертвования рядовым «частным человеком», индивидом. Во имя благоденствия коллектива третировалась личность, во имя будущего – настоящее. Человек с мандатом, комиссар – уполномоченный, реальный исполнитель такой политики. Он беспрепятственно – «именем революции!» – входил в каждый дом, вмешивался в частную жизнь, направлял ее в «правильное русло», сегрегировал общество, сортировал граждан на «чистых» и «нечистых». Регламентированный властью «двойной стандарт» жизни разлагал общественное сознание открытым цинизмом и аморальностью. Снизить социальную напряженность можно было, в частности, и вовлечением самих масс в авангард общества – большевистская партия должна была стать массовой. В 1921 году объявлен широкий призыв в партийные ряды. Число людей с партбилетами и мандатами резко возросло. Если в марте 1917 года РКП(б) насчитывала 24 000 членов, то в марте 1921 – 732 500³⁷.

Однако быстрый рост численности на самом деле не столько укреплял партийные ряды, сколько, наоборот, неизбежно расшатывал и без того непрочные нравственные устои. «Создается обстановка, при которой “выйти в люди”, создать себе карьеру, получить кусочек власти можно, только пойдя на службу к Советской власти»³⁸.

Уже в 1924 году нарушения партдисциплины составили 23,5% всех правонарушений, на втором месте пьянство – 13%. Обратим внимание: среди исключенных из партии – 63,1% представителей интеллигенции³⁹. Ленин оказался прав: интеллигенция отвергала отсутствие диалога, казарменный «приказной» монологизм ее увлечь не мог: «Интеллигентскому индивидуализму... **всякая** пролетарская

³⁶ Аймермахер К. Политика и культура при Ленине и Сталине. 1917–1932. М., 1998. С. 6.

³⁷ Партийная этика. С. 4.

³⁸ КПСС в резолюциях, решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1983. Т. 2. С. 439.

³⁹ Цит. по: Партийная этика. С. 409, 412.

организация и дисциплина кажутся **крепостным правом**», между тем «...**после** решения компетентных органов, мы **все**, члены партии, **действуем как один человек**»⁴⁰.

Партия и власть крайне нуждались в моральном оправдании своей деятельности в массах, суетно искали нравственные опоры существования, потому разработка новой морали, построение модели нового человека оставались важнейшей задачей, решать которую должна была пропаганда в содружестве с искусством, и в частности, с искусством сценическим. В начале октября 1920 года ВЦИК утвердил при Наркомпросе Главный политико-просветительный комитет – орган «государственной пропаганды коммунизма», назначив председателем Н.К. Крупскую. Параллельно продолжала интенсивно работать и Центральная контрольная комиссия.

Основные положения новой морали поставлены в центр внимания идеологов. Н.И. Бухарин призывал заменить мораль нормами широко понимаемой «простой житейской целесообразности». В 1923 году вышли книги Е. Преображенского «О морали и классовых нормах» и А. Коллонтай «Дорогу крылатому Эросу». Обе книги пропагандировали «свободную любовь»: призывы к ничем не ограниченной свободе в личной, в интимной жизни, в трудно контролируемой сфере повседневного бытия насторожили власть – пленум ЦКК резко одернул апологетов «свободной любви» и их приверженцев: «Партия должна решительно бороться с тем голым отрицанием классовой пролетарской морали, которую пролетарская коммунистическая партия и пролетариат в целом вырабатывают в процессе борьбы»⁴¹.

Что подразумевалось под «голым отрицанием новой пролетарской морали»? На этот вопрос ответила Крупская: Пролетарская мораль – это «...верность делу рабочего класса, партии, идеям социализма и коммунизма. В своей личной жизни коммунист должен всегда руководствоваться интересами коммунизма»⁴². Её поддержал видный теоретик партии и секретарь ЦК РКП(б) Ем. Ярославский: «Интересы пролетариата, интересы класса стоят выше всего»⁴³. Обстоятельный доклад на собрании ячейки Коммунистического университета им. Свердлова его ректор М. Лядов посвятил истории развития мещанства и вопросам быта в современной жизни. «В ходе нашей революции наш российский интеллигент – это типичный мещанин», – утверждал докладчик⁴⁴. Развивая этот тезис, Лядов

⁴⁰ Цит. по: Партийная этика. С. 37, 45.

⁴¹ О морали и партийной этике. Харьков, 1925. С. 185.

⁴² *Крупская Н.К.* К вопросу о коммунистическом воспитании молодежи // Крупская Н.К. Избр. произведения. М., 1988. С. 103

⁴³ Цит. по: Партийная этика. С. 170.

⁴⁴ *Лядов М.Н.* Вопросы быта. М., 1925. С. 25.

рисовал массам гнусный образ ярого индивидуалиста, противопоставившего себя пролетариату, его классовым интересам: «В будущем обществе на человека, нарушающего общие интересы, будут смотреть как на больного, которого нужно лечить»⁴⁵. Коллективное воспитание с младенческих лет – залог здоровья общества. «Женщина прежде всего товарищ». За образец коммунистической семьи следует брать жизнь Крупской и Ленина. «Он (Ленин) 30 почти лет прожил с Надеждой Константиновной и более счастливый брак трудно найти», – уверенно свидетельствовал М.Н. Лядов⁴⁶. В статье «Жены и быт», опубликованной в журнале «Коммунист» в июле 1923 года, первый секретарь ЦК РКП(б) Украины Э. Квиринг предлагал молодому современнику брать пример коллективистского сознания с могучего фольклорного образа – Стеньки Разина, «с размаху бросившего в Волгу-матушку сказочную персидскую царевну, как только она встала между ним и его вольницей<...> Мне хорошо, когда хорошо всему классу в целом»⁴⁷.

Бороться с сексуальной распущенностью, учиться разумной половой жизни молодежи следует у Ленина, а не у Коллонтай, утверждает Е. Ярославский. Занятия физкультурой помогут молодежи преодолеть низменные инстинкты и воспитать в себе «революционную порядочность». «Партия имеет право заглянуть в семью каждого из нас и проводить там свою линию»⁴⁸. Отсюда – публичность общественных разбирательств, судов, приглашение к тотальному доносительству – во имя классового единства и моральной чистоты. Человек лишен суверенного существования, свободы личного выбора. Несогласные с коллективистской идеей обрекаются на практически принудительное общение с «товарищами» на производстве, на отдыхе, в быту, в общественной столовой, в клубе, на митинге, на массовом празднестве, в культпоходе в музей, в театр и проч. Новый нравственный закон диктует презрение к личной «закрытой» жизни, предполагает максимальную публичность и открытость. Программа направлена на тотальную деиндивидуализацию, на омассовление бытия и подкрепляется ширококомасштабным коммунальным строительством – ясель-садов, домов-коммун, фабрик-кухонь, фабрик-прачечных, клубов, домов культуры, грандиозных театральных зданий, стадионов и проч. Призывы перестроить жизнь на «прозрачных» коммунистических началах адресовались прежде всего молодежи. Уже с конца 1918 года широко функционируют молодежные коммуны, клубы при общежитиях, призванные вытеснить семейный, домашний быт активным компанейским общением, спортивной и художественной самодеятельностью, кружковой работой.

⁴⁵ Партийная этика. С. 309.

⁴⁶ Там же. С. 324.

⁴⁷ Там же. С. 365.

⁴⁸ Там же. С. 174.

Новую организацию массового молодежного быта приветствует Н.К. Крупская – клубы призваны с корнем вырвать из быта индивидуальный домашний очаг, взорвать обособленный от коллектива автономный мир. Клубы – «школы коммунизма» – верный путь адаптации к условиям городской жизни малоразвитой крестьянской, красноармейской, рабочей массы. Клубная жизнь заменит дом, вовлечет частного человека в коллективную общественную жизнь, в активное массовое, спортивное, театральное действо, поэтому в проектах новых клубных зданий одно из первостепенных мест отводится вместительным и технически оснащенным спортивным и театральным залам. Эстетизация нового быта развивалась параллельно с унификацией коллективистского уклада жизни, на его основе должно было происходить формирование новой коммунистической морали, новой культуры масс.

Такая примитивизация духовной и художественной жизни предполагала жесткий директивно-монологический стиль общения, исключая самую возможность диалога, индивидуального самовыражения, многообразия красок и идей. Зрительские группы укрупнялись, унифицировались, пространственное решение клубных и театрально-концертных залов предполагало слияние публики с исполнителями в общей коллективной эмоции, в массовом порыве, подавляющем индивидуальные зрительские реакции. Усилия идеологов были нацелены на ликвидацию самой возможности проявления личностного, на внедрение упрощенных коллективистских массовых нравственно-этических реакций и постулатов и, в конечном счете, на формирование соответствующей идеологическому нормативу «картины мира». Вытеснение из массового сознания и особенно из сознания индивидуального исторической памяти исключало из духовного, культурного оборота системные представления о прошлом. Человеку предлагалось существовать в плотном ряду новых исторических мифологем, в атмосфере санкционированного социального ликования.

Стихийный фольклорный борец за правду и справедливость – неграмотный крестьянин, матрос, солдат, наделенный, однако, классовым чутьем, сметкой, социальным инстинктом – становится программным героем официозного изобразительного, музыкального, литературного, театрально-кинематографического искусства, он выступает в тесной связке с комиссаром, который корректирует его эмоциональные порывы и направляет природную интуицию в единственно «правильное» идеологическое русло. Тандем Чапаев – Фурманов пример далеко не единственный.

В спектакле и фильме 1937 года «Ленин в Октябре», воссоздающем события двадцатилетней давности, Ленин (Б. Щукин) восхищенно делился впечатлениями о встрече в коридоре Смольного с полуграмотным солдатом Шадриным – его играл Б. Тенин. «Теперь не надо бояться человека с ружьем!». В этой сентенции был резон – куда больше следовало остерегаться «человека с мандатом» – комиссара:

тот был гораздо страшнее, ибо наделялся властью практически неограниченной. По свидетельству В.В. Вересаева на вопрос, обращенный к Ф.Э. Дзержинскому, был ли оправдан поголовный массовый расстрел сдавшихся врангелевских офицеров в Крыму в 1921 году, последний признался: «Тут была сделана очень крупная ошибка <...> Мы послали туда товарищей с совершенно исключительными полномочиями. Но мы никак не могли думать, что они так используют эти полномочия»⁴⁹.

Комиссар, «товарищ из центра», «человек с мандатом на чрезвычайные полномочия» – знаковая фигура времени, имела под собой реальные житейские и политические обоснования. Ленин, выдавая Троцкому чистые бланки с грифом Предсовнаркома и личной подписью, предназначенные «для заполнения по усмотрению», в зависимости от конкретной ситуации, напутствовал соратника: «До меня дошли сведения, что против вас пускают слухи, что вы расстреливаете коммунистов. Я решения одобряю, а... вы можете написать любое решение и на нем будет готовая моя подпись». На такой надежной личной и классовой «доверительности» строилась работа в системе всей иерархии власти⁵⁰. Можно легко представить, какой «общественный резонанс» получали действия «человека с мандатом»: на VIII съезде РКП(б) в марте 1919 года член ЦК Г.Е. Зиновьев публично признался: «Слово “комиссар” стало бранным, ненавистным словом. Человек в кожаной куртке в народе стал ненавистным»⁵¹.

Однако даже очевидное признание столь важного и рискованного для репутации режима факта власть не насторожило – скорее, наоборот: идеология насилия становится приоритетной во всех сферах социальной жизни. В 1920 году в книге «Экономика переходного периода» Н.И. Бухарин пишет: «Пролетарское принуждение во всех своих формах, начиная от расстрела и кончая трудовой повинностью, является методом выработки коммунистического человечества из человеческого материала капиталистической эпохи»⁵².

Трудноразрешимые противоречия обнаруживаются в самой властной структуре. В марте 1921 года туркестанские чекисты писали в ЦК РКП(б): «Как это ни печально, но мы должны сознаться, что коммунист, попадая в карательный орган, превращается в автомат, который приводится в движение механически. Даже механически мыслит, так как у него отнимают право не только свободно говорить, но свободно индивидуально мыслить. Он не может свободно высказать свои взгляды,

⁴⁹ *Долуцкий И.И.* Гражданская война в России... С. 68.

⁵⁰ *Соболев П.Н.* Упрочение союза рабочих и крестьян в первый год пролетарской диктатуры. М., 1977. С. 353.

⁵¹ Восьмой съезд РКП(б). Март 1919 г. Протоколы. М., 1959. С. 240

⁵² *Бухарин Н.И.* Проблемы теории и практики социализма. М., 1989. С. 164.

так как за все грозят расстрелом<...> Сотрудники ЧК ... стоят вне политической жизни Республики, в них развиваются дурные наклонности, как высокомерие, честолюбие, черствость, эгоизм и т.д. И они постепенно, для себя незаметно, откальваются от нашей партийной семьи, образовывая собственную касту, которая страшно напоминает прежних жандармов»⁵³.

Большевики, провозгласив своей задачей создание коммунистического рая на земле, оправдывали любые средства в достижении цели и сами выписали себе мандат на ее осуществление.

Установка на полный разрыв с историческим прошлым, с прежним укладом жизни, с устаревшими представлениями о нравственности, гуманизме предполагала разрушение старого мира «до основания». Новое сознание подразумевало построение искусственно сконструированной модели общественного идеала, новой «картины мира». В результате мощного агитационно-пропагандистского воздействия формировалась система представлений о грядущем коммунистическом рае на земле, о неизбежности грядущей мировой революции и добровольной готовности всех народов мира строить жизнь по образцу Советской России. Мифологизированное сознание, опирающееся на внедренные в массы идеи построения новой модели справедливого мира на основе принципиально иных, не имеющих прецедентов законов и правил, на полный разрыв с прошлым, не имело однако под собой реальной социальной опоры. Поэтому фундаментальной основой становилась идеализация будущего социального благоденствия, создаваемого ценой отказа человека от настоящего, от индивидуальных ценностей в пользу мнимых коллективистских ценой разрыва с носительницей культурного, исторического, духовного опыта – с Интеллигенцией. Такой аскет становился эталонной моделью официозного искусства, образцовым героем новой большевистской эпохи.

Начало 1921 года ознаменовалось в стране острейшим кризисом. «Наша хозяйственная политика оказалась экономически оторванной от низов», – признал Ленин. Возникла опасная угроза полного отрыва народа от власти. Массовый энтузиазм угасал. Власти необходимо было предпринять новую мощную активизирующую массы пропагандистскую акцию. «Мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также и к области искусства и культуры», – подчеркивал Ленин на 1-м пленуме ЦК РКП(б), избранного X съездом партии⁵⁴.

Обеспечить «здоровое развитие» масс оказалось возможным не только устранив из ее сознания тяготение к индивидуалистическому, личностному мышлению, изъяв из оборота историческую память,

⁵³ Цит. по: *Бордюгов К., Казаков В. Логинов В.* Послушная история и новый публицистический рай // Советская культура. 1989, 7 октября. С. 4.

⁵⁴ *Ленин В.И.* Полн.собр. соч. Т. 45. С. 8.

веру в традиции и проч., – необходимо было изолировать массы от носителей старой культуры, истории, этики, – от интеллигенции. Сама идея создания системы концлагерей, заградительных отрядов, зародившаяся в 1918–1919 гг., как пишет А. Солженицын, состояла в организованной изоляции и ликвидации инакомыслящих, в устрашении общества в целом. Ленин требовал неусыпного контроля за поведением интеллигенции, «буржуазных спецов», – их «надо поставить в определенные рамки, предоставляющие пролетариату контролировать их», – постоянно предупреждал вождь.

1922 год – рубежный по многим социальным и политическим параметрам – крах «военного коммунизма», экономический кризис, вынужденное обращение к НЭПу. Как следствие – отказ от распределительных механизмов «военного коммунизма», возрождение «буржуазных» навыков ведения хозяйства, возврат к элементам свободного частного предпринимательства и, соответственно, пробуждение личной инициативы, ослабление некоторых жестких большевистских политических идеологических установок. Но это была всего лишь краткая передышка перед годами нового террора. За ней последовала новая волна преследований и политических репрессий конца 1920–1930-х гг.

В переписке с Горьким Ленин в ответ на его просьбы освободить В.Г. Короленко четко высказал свою оценку интеллигенции – «не мозг нации, – как полагал Горький, – а г...»⁵⁵. Открытый диалог с интеллигенцией обрекал власть на поражение: следовательно, интеллигенцию нужно изолировать – другого выхода нет. Как союзник большевизма интеллигенция себя не оправдала.

Профессор Литвинов 6 февраля 1922 года записывает: «И все же мы себя надуваем. Рисуем себе будущее как веселый праздник, зная заранее, что это чушь и ерунда»⁵⁶. В том же 1922 году нарком просвещения Луначарский досадливо сетует: «Интеллигенция выдвинула значительно меньше, чем можно было ожидать из своей среды художников, которые способны были искренне и полностью петь песни победившему пролетариату». Но при этом нарком признавал: «Народные массы как таковые ... не имели в себе никаких оформившихся творческих начал... Они, скорее, переживали период жадного впитывания театральной атмосферы, элементов театральности»⁵⁷.

В марте 1922 года Ленин публикует статью «О значении воинствующего материализма» с рекомендациями «вежливенько препроводить» за рубеж представителей «духовной элиты». 19 мая 1922 года Ленин предлагает Дзержинскому тщательно подготовить вопрос о

⁵⁵ Там же. Т. 51. С. 26.

⁵⁶ *Литвинов И.* Это какая-то комедия обмана // Независимая газета. 1994, 13 авг. С. 3.

⁵⁷ См.: Театральная критика. 1917–1927, Л., 1980. С. 85.

высылке за границу ряда писателей и профессоров, «надо поставить дело так, чтобы этих “военных шпионов” изловить и излавливать постоянно и систематически высылать за границу». В письме Сталину от 16 июля Ленин требовал от специально занимающейся этим вопросом комиссии «несколько сот подобных господ выслать за границу безжалостно. Очистим Россию надолго.. Делать это надо сразу. К концу процесса эсеров, не позже. Арестовать несколько сот и без объявления мотивов – выезжайте, господа!»⁵⁸.

10 августа 1922 года Политбюро ЦК РКП(б) утвердило персональные списки ссыльных, а спустя неделю газета «Известия» опубликовала декрет Президиума ВЦИК «Об административной высылке»⁵⁹.

Этой показательной акции был преднамеренно придан широкий пропагандистский показательный характер. Статья в «Правде» (31 августа 1922 г.) называлась «Первое предостережение»: «Принятые Советской властью меры предосторожности будут, несомненно, с горячим сочувствием встречены со стороны русских рабочих и крестьян, которые с нетерпением ждали, когда, наконец, эти идеологи врангелевщины и колчаковщины будут выброшены с территории РСФСР. Среди высылаемых почти нет крупных имен». Л. Троцкий, беседуя с американской журналисткой Луизой Брайант, («Правда» от 30 августа 1922 г.), разъяснял: «Те элементы, которые мы высылаем или будем высылать, сами по себе политически ничтожны. Но они – потенциальное оружие в руках наших возможных врагов. В случае новых военных осложнений, – а они, несмотря на все наше миролюбие, не исключены, – все эти наши непримиримые и неисправимые элементы окажутся военно-политической агентурой врага. И мы вынуждены будем расстрелять их по закону войны. Вот почему мы предпочитаем сейчас, в спокойный период, выслать их заблаговременно. И я выражаю надежду, что вы не откажетесь признать нашу предусмотрительную гуманность и возьмете на себя ее защиту перед общественным мнением»⁶⁰.

29 августа 1922 года на пленуме Петросовета объявлено о предстоящей высылке группы интеллигенции. Эмигрантская газета «Русь» цитировала выступление Г. Зиновьева: «Найдутся люди на Западе, которые заступятся за обиженных интеллигентов. Возможно, что Максим Горький снова начнет нас поучать, что Советской России нужна интеллигенция, но мы знаем, что делаем. Рабочий класс не позволит никому, даже лучшему спецу сесть ему на шею <...> Мы при-

⁵⁸ Ленин В.И. Указ. соч. Т. 51. С. 458.

⁵⁹ Декрет президиума ВЦИК «Об административной высылке» // Известия. 1922, 17 августа. С. 2.

⁶⁰ *Беседа Л.Д. Троцкого с американской журналисткой* // Правда. 1922, 30 августа. С. 3.

бегаем сейчас к гуманной мере, к высылке, мы можем прибегнуть и не к столь гуманной мере, мы можем обнажить меч»⁶¹.

«Философский пароход» «Обербургомистр Хакен» 30 августа отошел от петроградского причала, находившегося в ту пору в устье Невы, напротив здания Академии художеств. Вскоре Ф. Дзержинский записал новые директивы Ленина: «Продолжить неуклонную высылку активной антисоветской интеллигенции <...> Надо всю интеллигенцию разбить по группам. Примерно: 1) Беллетристы, 2) Публицисты и политики, 3) Экономисты (здесь необходимы подгруппы): а) финансисты, б) топливники; в) транспортники; г) торговля; д) кооперация и т.д. 4) Техники (здесь тоже подгруппы): а) инженеры; б) агрономы; в) врачи; г) генштабисты и т.д. 5) Профессора и преподаватели и т.д., и т.д. Сведения должны собираться всеми нашими отделами и стекаться в отдел по интеллигенции. На каждого интеллигента должно быть дело; каждая группа и подгруппа должна быть оповещаемы всесторонне компетентными товарищами, между которыми эти группы должны распределяться нашим отделом»⁶².

В сентябре-октябре 1922 года из Москвы поездом через Ригу высланы философы и ученые – П.А. Сорокин, А.В. Пошехонов, Ф.А. Степун, Н.И. Любимов, И.П. Матвеев и др., а пароходами из Петрограда – Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Л.П. Карсавин, А.А. Кизеветтер, Ю.И. Айхенвальд, И.А. Ильин, С.Е. Трубецкой, М.А. Осоргин и др. Каждый расписался в уведомлении: самовольное возвращение в Россию влечет за собой расстрел. Параллельно, как известно, шли судебные процессы над эсерами и по так называемому «Таганскому делу», о которых также широко оповещалось в печати. В итоге разбирательства 25 августа 1921 года расстрелян Н.С. Гумилев. Это также был один из сигналов устрашения интеллигенции. Тогда же Ленин настоял на выезде за границу Горького – «на лечение»: чтобы не мешал.

На страницах газеты «Новая жизнь» Горький в цикле статей «Несвоевременные мысли» размышлял о том, как изуверски трансформировались в революционной практике отношения власти, человека и народа. Пораженный размахом революционных преобразований, он неожиданно признался в «Несвоевременных мыслях»: «Морали, как чувства органической брезгливости ко всякому грязному и дурному, как инстинктивного тяготения к чистоте душевной и красивому поступку – такой морали нет в нашем обиходе»⁶³.

Чаша большевистского терпения переполнилась – в июне 1918 года «Новая жизнь» закрыта. Ленину назойливость Горького обре-

⁶¹ Цит. по: *Латышев А.* Рассекреченный Ленин. М., 1996. С. 49.

⁶² Там же. С. 59.

⁶³ *Горький М.* Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 177.

менительна, он указывает ему на дверь: «Не хочу навязываться с советами, а не могу не сказать: радикально смените обстановку, и среду, и место жительства, и занятие, иначе опротиветь может жизнь окончательно»⁶⁴. В 1921 году Горький наконец уезжает за границу – «для лечения»! К.И. Чуковский запомнил его брошенную перед расставанием фразу: «С новой властью нельзя не лукавить»⁶⁵. Незадолго до кончины, в 1920 году, А. Блок обмолвился: «Опротивела марксистская вонь»⁶⁶. А на вечере, посвященном годовщине гибели А.С. Пушкина в 1921 году, Блок сказал: «Поэт умирает потому, что дышать ему уже нечем, жизнь потеряла смысл»⁶⁷. Вскоре и самого Блока не стало.

На таком противоречивом политическом, идеологическом, социально-психологическом, культурном, этическом фоне формируется советское искусство 1920-х годов.

Своеобразное толкование отношений интеллигенции и народа дает философ Д. Драгунский: «Демофилия – болезнь интеллектуалов. Разочаровавшись в ценности собственной корпорации (дворянства, буржуазии, интеллигентской элиты), они устремляют взоры на угнетаемую и третируемую массу – народ. Они приписывают народу те положительные качества, отсутствие которых в собственной корпорации воспринималось столь болезненно. Отсюда культ не просто народа, а простого народа. Но народ – если только это не синоним населения страны – это квазиобъект, порождение тоталитарного сознания, привыкшего оперировать большими и аморфными предметами. На деле существуют *люди*, отдельные суверенные личности – часто, впрочем, лишённые своего суверенитета или не подозревающие о нем. Мысль о примате отдельной личности вызывает протест как демагогов (в первоначальном смысле слова – вожаков демоса), так и демофилов, которые готовы признать ценность отдельной личности, только предварительно навесив на нее грехи толпы, а затем, оправдав по модели “с волками жить – по волчьей выть”»⁶⁸.

Управляемая масса «простого народа» – толпа – стала реальной социальной опорой большевизма, а искусство становилось одним из инструментов управления массой, эффективным средством воздействия, агитации и пропаганды, формирующем однородную, однотипную оценку, предсказуемый тотальный эмоциональный отклик. Манипулировать общественным настроением сложно, но все же много проще, чем воздействовать на индивидуальные умы. Мощь зрелищного, визуального, театрального, кинематографического изображения

⁶⁴ Ленин В.И. Указ. соч. Т. 51. С. 26–27.

⁶⁵ Чуковский К.И. Дневник. 1921–1929. М., 1997. С. 148.

⁶⁶ Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963. Т. 8. С. 537.

⁶⁷ Блок А.А. Собр. соч.: В 2-х т. М., 1955. Т. 2. С. 111.

⁶⁸ Драгунский Д. Культура в современном мире. М., 1990. С. 16.

возбуждает и объединяет настроение масс, оно усиливается механизмом суггестии коллективного восприятия. К тому же зрелище как источник веселья, развлечения, высмеивания свергнутых кумиров укрепляет восхищение и восторженность кумирами нынешними. Поэтому именно театр, кинематограф, массовые зрелища становятся центром идеологической, культурной политики, поэтому власть покровительствует развитию агитационного армейского и рабоче-крестьянского театра, трамбовского движения, площадным митинговым зрелищам. Агитационно-пропагандистское искусство исключает из социокультурного оборота диалог, объединяя зрителя и артиста в едином игровом поле, оно утверждает монолог и в качестве универсальной формы общения с массой, и в содержательном значении окончательной истины.

*Глава первая***УЛИЦЫ – НАШИ ПАЛИТРЫ****«Старые театры» и их публика**

Между тем на практике отношения художника и публики не сразу подчинились примитивной агитпроповской логике. Жизнь, культурные традиции, бытовой уклад оказывались подчас прочнее, устойчивее, богаче и многограннее, чем идеологические заклинания, правительственные указы и постановления. В январе 1918 года все зрелища в театрах объявлены бесплатными, что существенно перераспределило потоки публики.

После своей программной, но не слишком удачной, премьеры «Мистерии-Буфф» В. Маяковского Вс. Мейерхольд выступил в декабре 1918 года в Наркомпросе, особо остановившись на состоянии репертуара и его востребованности публикой. Не без зависти отметив благополучное существование старых «буржуазных театров», Мейерхольд весьма тенденциозно интерпретировал новую социокультурную ситуацию. «Все указания на то, что в Художественный театр нельзя достать билетов, еще не означает, что все обстоит благополучно... – сигнализировал Мейерхольд. – Публика, которая жадно ищет искусства, бросается в те двери, которые открыты, и в те театры, которые еще действуют... Нужно произвести строжайший анализ того, чем кормят публику», – требовал Мейерхольд, прямо указывая на «разлагающее влияние “старых театров”»¹. Сподвижник Мейерхольда в ту пору критик «Театральной Москвы» В. Блюм в статье «Жалеть ли?» упрекал А. Луначарского за поддержку «буржуазного, разлагающегося» театра, ссылавшегося на то, что рабочие «ломаются» на спектакли Большого и Художественного театров. «Да, “ломаются”, – отвечал В. Блюм, – и это очень печально. В этом и сказывается известная культурная отсталость нашего пролетариата, который робко и доверчиво “шествует в храм искусства” по стопам... буржуазного обывателя и попадает на задворки искусства»².

¹ См.: *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 233.

² *Блюм В.* Жалеть ли? // Театральная Москва. 1920, 24 февраля. С. 2.

Бурные дискуссии происходили и в кабинетах Театрального отдела Наркомпроса. Академические театры гневно обличались в том, что они поставили себя вне революции и вне марксизма. Станиславский отвечает «левакам»: «Не критиковать нас, а учиться у нас вам надлежит». Однако решение ТЕО НКП однозначно: «Вести работу за всемерное сокращение числа “аков” (академических театров. – *В. Д.*), отягощающих народный бюджет! Вести работу в целях переоценки рабочей и вообще трудовой массы этих очагов устаревшего искусства»³. Соответствующие меры были приняты.

Позднее К.С. Станиславский писал: «Грянула Октябрьская революция. Спектакли были объявлены бесплатными, билеты в продолжение полутора лет не продавались, а рассылались по учреждениям и фабрикам»⁴. Об этом вспоминал и Ф.И. Шаляпин: «Напрасно думают и утверждают, что до седьмого пота будто бы добивался русский народ театральных радостей, которых его раньше лишали, и что революция открыла для народа двери театра, в которые он раньше безнадежно стучался. Правда то, что народ в театр не шел и не бежал по собственной воле, а был подталкиваем либы партийными, либо военными ячейками. Шел он в театр “по наряду”⁵. Действительно, «новая публика» распределялась в театры по усмотрению властей, но тем не менее и активность «старых зрителей», добровольно обеспечивающих аншлаги «своих» театров, в эти годы никоим образом не стоит недооценивать.

В сезоне 1918/1919 г. петроградские театры дали 33 спектакля для красноармейцев и 75 для профсоюзов, а летом 1919 года Александринский театр показал в садах и рабочих клубах 17 спектаклей, Мариинский театр показал 16 представлений. На фронте коммунальные и государственные театры дали 153 представления, – отчитывалась в «Красной газете» заведующая Театральным отделом М.Ф. Андреева⁶. Ясно, что доля представлений «старых театров» в общем массиве предлагаемых публике зрелищ оставалась весомой, а следовательно, и влияние их на «нового зрителя» было значимым. Таким образом, об изоляции публики от старых театров не могло быть и речи – именно они формировали и укрепляли в сознании новой и традиционной аудитории театральную культуру. «Нового зрителя, пришедшего в театр, можно только приветствовать, – писал А. Южин осенью 1918 года. – Для актера нет большего наслаждения, чем играть перед аудиторией, открывающей перед ним свои чуткие к прекрасному сердца. Об этом я говорил раньше. Ведь мне приходилось часто выступать перед таким искренним и жадным к красоте

³ См.: *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 3. С. 175.

⁴ *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1954–1961. С. 374–375.

⁵ *Шаляпин Ф.И.* Указ. соч. С. 362.

⁶ Революция и театр // *Красная газета.* 1919, 7 ноября. С. 4.

зрителем. Наоборот, ужасно играть перед зрителем блазированным, пресыщенным, перед так называемыми “знатоками”... Чем более лишен новый зритель в своем восприятии предвзятости, условностей и партийных шор, тем непосредственнее отдается театру, тем глубже и ярче его художественное наслаждение»⁷. Приветствуя новую публику, Южин, тем не менее, обратил внимание на опасность «партийных шор», способных разрушить хрупкую гармонию отношений сцены и зала.

Как известно, Луначарский настойчиво уговаривал Ленина сохранить «старые театры», ссылаясь на культурную значимость и востребованность спектаклей публикой. «Пока, конечно, репертуар их стар, от всякой грязи мы его тотчас почистим. Публика, и при этом пролетарская, ходит туда охотно. Как эта публика, так и само время заставит даже самые консервативные театры постепенно измениться... Только нельзя допустить, чтобы психопаты и шарлатаны, которые сейчас в довольно большом числе стараются привязаться к нашему пароходу, стали бы нашими же силами играть неподобающую им и вредную для нас роль»⁸. Позднее Луначарский писал: «Сколько голосов заявляло, что Малый театр – рухлядь, что Художественный театр чуть ли не контрреволюционен, что Таиров дает спектакли для эстетствующих бар, которых больше нет среди нас, что Мейерхольд – талантливый кривляка и обманщик, сколько раз раздавались требования: “закрой, разрушь, это не то, что нам нужно”»⁹.

В 1919 году учреждаются Ассоциация академических театров и главный административный орган, управляющий театральной деятельностью – Центротheater. В декрете «Об объединении театрального дела» от 26 августа, подписанным Лениным и Луначарским, театрам устанавливались субсидии, позволившие существенно снизить цены на билеты, а с сезона 1920/1921 года посещение театров для новой публики стало практически бесплатным. В Петрограде билеты на спектакли во все государственные и академические театры распределялись по рабочим организациям, профсоюзам, учебным заведениям¹⁰. «Старый театр», таким образом, шел навстречу аудитории – и традиционной, и новой, «пролетарской».

А.В. Луначарский в 1919 году констатировал несомненный успех у публики «старых театров»: «Никогда ни в одном культурном городе не было такого высокохудожественного, такого безукоризненного репертуара»¹¹. И в самом деле, в московском Малом театре шли восемь пьес Островского, «Горе от ума» Грибоедова, «Плоды

⁷ Южин А.И. Новый зритель // Театральный курьер. 1918, № 49. С. 7–8.

⁸ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963–1967. Т. 3. С. 465–466.

⁹ Там же. С. 340.

¹⁰ Театры бесплатны // Красная газета. 1 февраля. С. 4.

¹¹ Луначарский А. Указ. соч. Т. 3. С. 101.

просвещения» Л. Толстого, «Старик» Горького, пьесы Лопе де Вега, Мольера, Шиллера. Московский Художественный театр показывал инсценировку «Села Степанчикова» Достоевского, «Синюю птицу» Метерлинка, «У жизни в лапах», «У врат царства» Гамсуна, «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова, «На дне» Горького, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, «На всякого мудреца довольно простота» Островского, «Горе от ума».

Совершенно закономерно, что в первые послеоктябрьские годы театральный зритель сохранял сложившиеся ранее установки на посещение прежних дореволюционных зрелищ – иных, если не считать митингов и демонстраций, пока еще и не существовало. В условиях разрухи все искусство – сценическое в том числе – теряло приобретенные прежде приоритеты. Структура спроса и предложения на художественную продукцию существенно видоизменялась. На первое место в жизни частного человека выходила проблема элементарного физического выживания. Однако в условиях разрухи старый театр приобретал особый нравственный и политический смысл – он, по сути дела, актуализировал, реставрировал и сохранял ценности утраченного минувшего благополучия и объективно рождал ностальгию о прошлом, робкую мечту и слабую надежду на его возвращение. Это обстоятельство в немалой степени и настораживало власти, стремившиеся внедрить в массовое сознание идею необратимости событий, невозвратности прежнего образа жизни. Вытеснить старые театры новыми зрелищами, отчуждающими зрителя от всего «старого» «реакционного», классово-враждебного» – эта задача вдохновляла идеологов режима на интенсивные поиски новых мобильных, действенных форм искусства.

В пору военного коммунизма и Гражданской войны во властных структурах сложилась убежденность – только милитаризованная система управления, опирающаяся на жесткое единоначалие и подкрепленная красноармейским пайком, способна вывести страну из кризиса. Она распространялась на все отрасли хозяйственной и культурной жизни, на все трудовые коллективы и на коллективы творческие.

С конца XIX века большую роль в просвещении рабочих и крестьянских масс играли так называемые народные дома – клубные заведения, вобравшие в себя читальни, библиотеки, чайные, любительские художественные и ремесленные кружки, наконец, профессиональные и полупрофессиональные народные театры. В модифицированном и идеологически приемлемом для советских условий виде эта форма просветительства получила развитие. Уже в марте 1918 года президиум ВЦИК принял постановление об организации так называемых «крестьянских домов» – клубных учреждений, которые «обслуживали» крестьян «разными формами культуры». Театру предлагалось активно пропагандировать в среде социальных низов социалистический, коллективистский, коммунальный уклад жизни, его основополагающие ценности и непримиримо бороться с ценностями

классово враждебными. В подавляющей своей части новый зритель был далек от театра, неграмотен, и потому агитационная броскость, контрастность красок, визуальность, общедоступность, общепонятность в диалоге с новой аудиторией полагались наиболее приемлемыми формами сценических представлений, а бытовой психологический театр следовало вытеснить на обочину культуры вместе с его традиционной «буржуазной» публикой. Однако на практике осуществить столь радикальный шаг в короткие сроки в культурной политике оказалось невозможно. В первые послереволюционные годы в «старых» театрах Петрограда, Москвы, крупных российских городов регулярно давались специальные утренники для рабочих и красноармейцев, труппы систематически выезжали на фабричные окраины, в рабочие слободы. И стационарные, и выездные афиши формировались из спектаклей прежнего, «буржуазного» репертуара. Это вызывало раздражение ортодоксальных идеологов «левого искусства». «Существующие государственные театры могут тысячу раз поддерживаться из советской казны, но от этого они не станут театрами, отвечающими эпохе. Они все-таки только “бывшие императорские” театры. У них большие заслуги и достижения, но их будущее почти безнадежно, – предрекал один из лидеров Пролеткульта П.М. Керженцев. – Новый театр родится не на подмостках “Мариинки” и “Александринки”, а в рабочих кварталах»¹².

Нарком просвещения Луначарский пытался противостоять «левакам» и прежде всего идеологам Пролеткульта – Керженцеву, Богданову и др., которые полагали, что интеллигенции «не влезть в нутро пролетария», ей не по силам «чувствовать за него». Луначарский отвергал и позицию Бухарина, который призывал окончательно сломать буржуазный театр. «Это лозунг, продленный немного дальше, привел бы к лозунгу: надо сломать “буржуазные” библиотеки, надо сломать “буржуазные” физические кабинеты, надо “сломать” буржуазные музеи. Мы придерживаемся иного мнения. <...> Мы сохраняем театр, традиционное театральное мастерство и гордимся тем, что мы подняли репертуар московских театров на возможную высоту»¹³.

В первые послереволюционные годы все театры были подразделены на государственные, академические (бывшие императорские), советские (коммунальные) и прочие – общественные, частные и др. Государственные театры финансировались из бюджета. При всей противоречивости сложившейся ситуации было очевидно – спрос на театральные зрелища со стороны населения велик, и в ответ на него формируется соответствующее театральное предложение. С конца 1918 года началась дискриминация частных театров, запрещается показ спектаклей без предварительной санкции органов Наркомпроса,

¹² Керженцев П.М. Творческий театр. Пгд., 1920. С. 151.

¹³ Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 3. С. 100–101.

с марта 1919 года практически ликвидирована частная инициатива в театральном деле. В результате в столицах и в провинции число трупп резко сокращается, существенно меняется как репертуар, так и структура публики в зале.

С другой стороны, театральная жизнь продолжает свое развитие в других, разрешенных пока формах. Когда в сентябре 1919 года Совнарком отменил налог с публичных зрелищ, театральная жизнь, прежде всего студийная, любительская, клубная, резко активизировалась. «В Москве, кажется, не сыщешь улицы, на которой бы не приютилась какая-нибудь студия, районный театр или зал с ежевечерними лекциями, концертами, спектаклями. Что ни день, то там, то здесь премьера, проектируются, строятся, нарождаются и открываются все новые и новые антрепризы и предприятия», – констатировал журналист¹⁴. В ее орбиту попадает весьма значимая часть населения самых разных социальных слоев.

В ноябре 1920 года А.В. Луначарский реорганизует деятельность Центротeatра. Вс.Э. Мейерхольд, став руководителем Театрального отдела (ТЕО), преисполнен намерений «заставить искусство жить по законам революции». Однако на деятельность академических трупп – Мариинский, Большой, Малый и Московский Художественный и некоторые детские театры – прерогативы Мейерхольда не распространяются, они остаются под защитой Луначарского.

С окончанием Гражданской войны в 1921 году культурная ситуация в стране меняется. Организован Художественный отдел Главполитпросвета, театральные учреждения всех типов переданы в ведение губернских отделов политпросвещения¹⁵. Второй Всероссийский съезд политпросветов принял резолюцию «О художественной работе Главполитпросвета», согласно которой сокращалась сеть театров, а оставшимся труппам рекомендовалось в связи с тяжелым финансовым положением страны перейти на хозрасчет. Для государственных театров как наиболее художественно ценных трупп сохранялся ряд преимуществ.

Английский писатель Г. Уэллс, посетивший Россию в 1920 году, был поражен насыщенностью театральной жизни российских столиц. «Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. Здания театров оставались на своем месте, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных субсидий оставались в силе. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невидимым сквозь все бури и потрясения

¹⁴ Жорис Н. Театральная пестрядь // Театральный курьер. 1918, 8 октября. С. 6.

¹⁵ См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. С. 44.

и живо по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве... Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничто не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой»¹⁶.

И в самом деле, «обернувшись», Г. Уэллс видел зал, в подавляющем большинстве заполненный не традиционной нарядной публикой в вечерних туалетах, а весьма пеструю толпу рабочих, красноармейцев, краснофлотцев, совслужащих, учащихся, пришедших на спектакль, как правило, по разнарядке.

Отношения с новой аудиторией у театров складывались непросто. После трех «боевых» дней «постоя» в Малом театре – красногвардейцы обстреливали Кремль – А.И. Южин увидел загаженный зал, разгромленную канцелярию, буфеты, гардеробную, ограбленную костюмерную, репиновский портрет М.С. Щепкина, изуродованный семью штыковыми проколами¹⁷.

Артисты, выступавшие в рабочих и красноармейских клубах, поначалу не находили с новой аудиторией взаимопонимания. На заседании Центротeatра 21 августа 1919 года, проходившем под председательством А.В. Луначарского, руководитель Малого театра А.И. Южин назвал выездные спектакли откровенной халтурой, которая влияет «не только на материальную, но и на моральную стороны работы. Разве не видно, не чувствуется, как все ниже и ниже падает театр. Все эти районные спектакли – они деморализуют труппу и берут у нее много времени и сил. Серьезной работы в такой обстановке быть не может»¹⁸. Во время одного их таких выездов великая актриса Малого театра О.О. Садовская тяжело простудилась и вскоре умерла. Сохранение старых театров в надлежащей художественной форме становилось трудновыполнимым. На похоронах О. Садовской 20 января 1920 года Вл.И. Немирович-Данченко говорил: «Испуганными, недоумевающими глазами смотрит Малый театр в настоящее и грядущее. Власть над зрительным залом, та власть, которой был особенно одарен этот театр, ускользает от него, потому что это уже *иной* зрительный зал и уже *иные* требования к искусству несет он с собою»¹⁹.

Академические театры живут непросто. В.А. Теляковскому, бывшему руководителю императорских театров, отстраненному от работы, директор Малого театра А. Южин пишет из Кисловодска, куда

¹⁶ Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1958. С. 23.

¹⁷ См.: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 150.

¹⁸ Центротeatр. Первое заседание // Вестник театра. 1919, 14–21 сентября. С. 9.

¹⁹ Похороны О.О. Садовской // Вестник театра. 1920, № 49. С. 11–12.

его привело нездоровье: «Сейчас надвигается столетний юбилей театра, и нельзя его не довести до конца, <...> управляют все: директор, местком, общее собрание, РКК и пр. <...> Мне удалось, однако, свести <...> Малый театр без дефицита на 1 июня и без задолженности. Это единственный из московских театров, ибо Большой имеет 1 миллион золотых рублей долга, Художественный – $1/2$ миллиона и т.д., но это и стоило мне сердца»²⁰. Примечательно: и Теляковский, и Южин не отделяют личную судьбу от судьбы Театра и даже России. «Все мы, и правые, и средние, и левые, и просвещенные, и не просвещенные, и богатые (некогда), и бедные – все равно виноваты в ужасе и разгроме нашей матери России и все тяжело платим за это...», – пишет Южин²¹.

В июле 1920 года Теляковский как классово враждебный элемент отправлен заведовать сапожной мастерской. «Я не жалуясь, – замечает он в письме, – <...> все это пустяки. Что меня беспокоит, это что время идет быстро, годами я уже не так молод, а то действительно полезное, что я мог бы дать Театру и людям, им интересующимся, – обработать и приготовить при жизни материал, собранный за 20 лет, – этим я заняться не могу <...> Вот материал <...> мог бы много помочь администраторам Театра, а потому не с эгоистической целью хочется в этом направлении поработать, а для пользы вообще всех и театральных деятелей больше, чем лично моей»²². Ценность опыта Теляковского безусловна, Южину удастся вызволить архив Теляковского из банковских сейфов, реквизируемых Советами. 20 января 1921 года Южин оповещает Теляковского: Шаляпин согласился доставить груз в Петроград.

1922 год, видимо, самый тяжелый для обоих; им за шестьдесят, недуги, бытовые трудности «притупляют мышление»: «... не живешь, а прозябаешь изо дня в день, – сетует Теляковский, – и когда, наконец, думаешь, что все устроил и заготовил, вам приходится сказать, что для стирки мыла нет <...> Как ни плохо дома, все же вы у себя, среди своих, и убеждение, что вы все переносите вместе, дает некоторое удовлетворение и еще больше его дает, когда начнется какое-нибудь улучшение»²³. Начнется ли? Всю ночь 5 июня 1923 года Южин писал письмо Теляковскому – кто может лучше понять его смятенное состояние? Театр одолевают проверочные комиссии, тупые назначенцы разваливают труппу, нет рядом единомышленников и честных помощников, нет денег. Все бросить? «Осложняет дело то, что вся труппа, от Ермоловой до выходного, подали мне трогательное заявление с *требованием*, чтоб я взял дело. Весь вспо-

²⁰ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 199.

²¹ Там же. С. 155.

²² Там же. С. 161.

²³ Там же. С. 174.

могательный состав в иной форме обратился с тем же»²⁴. Теляковский отвечает: «Вы пишете про Малый театр, а я вижу современную Россию... И выходит: Театр – жизнь, жизнь – Театр. И без жизни нет театра, и без театра давно уже не было бы жизни. Более 2000 лет он ее сторожит, из нее черпает, а она в свою очередь из него берет, ибо в нем есть запас несколько больший – он забегает вперед, он предчувствует»²⁵.

Спустя три месяца Владимир Аркадьевич Теляковский умер, Александр Иванович Южин скончался в 1927 году.

Замешательство, в котором оказался Малый театр, было хорошо знакомо и Художественному театру. К.С. Станиславский признавался: «Мы не знали, почему новый зритель не принимает известные места пьесы и как можно приспособиться для того, чтобы они дошли до его чувства <...>. Первое время было трудно, и дважды или трижды доходило до того, что я по окончании акта, настроение которого сорвала присутствующая толпа еще не воспитавшихся зрителей, принужден был отдергивать занавес и обращаться к присутствующим с воззванием от имени артистов, поставленных в безвыходное положение»²⁶. Положительные результаты не заставляют себя ждать. В феврале, сыграв Астрова в «Дяде Ване», Станиславский записывает в Дневнике спектаклей: «Я утверждаю еще серьезнее, что театр *обязан* обратить внимание на *воспитание* новой публики». А спустя три дня, 15 февраля, следует запись: «Вышел перед спектаклем и объяснил публике значение тишины для хода спектакля и игры артистов. Заявление было встречено одобрением. Весь спектакль шел при *полной тишине*. Даже не позволяли смеяться. Если бы на каждом спектакле делали то же, то через месяц, я ручаюсь, не узнали бы публики. Она подберется и не посмеет входить в театр в пальто и шляпах. После 2-го акта потребовал, чтобы удалили из зала пьяного. Он был удален»²⁷.

Но воспитывать надо не только зрителя, но и исполнителей власти. Как-то вечером во время занятий Оперной студии в квартиру Станиславского «ворвался контролер жилищного отдела. Грубо вел себя. Просил снять шляпу: “Нешто у вас здесь иконы”». Пожилой актер Тихонов одернул гостя, сославшись на собственные седьмые: «Теперь все равны». При уходе хлопнул дверью. Станиславский возмущен: «В пальто садился на все стулья спальни моей и жены. Лез во все комнаты, не спросясь. – “Что же мне по-магометански туфли снимать, как в храме”»? Фамилия контролера Мирский Мих.

²⁴ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 182.

²⁵ Там же. С. 183.

²⁶ Станиславский К.С. Указ. соч. Т. 1. С. 372.

²⁷ Виноградская И. Указ. соч. Т. 3. С. 109.



И.М. Москвин – Городничий, М.А. Чехов – Хлестаков –
Московский художественный театр, 1921 г.
Н.В. Гоголь «Ревизор». Режиссер К.С. Станиславский

Павл.», – увековечил память о визите Станиславский в Записной книжке 19 апреля 1920 года²⁸. Типичный эпизод булгаковского «Собачьего сердца».

Впечатления Станиславского комментирует в своей работе «Фольклор. Лубок. Экран» Н.М. Зоркая: «Этот новый зритель ... ошибочно считался нами, искусствоведами, неискушенным, впервые приобщающимся к искусству. Нет, это в зал МХТ... пришел зритель балагана. Явился прямо с Девичьего поля, где строили, начиная с 1880-х годов (а ранее – на Новинском бульваре) балаганы из увеселительных городских садов, повторявших балаганную улицу, лишь чуть ее модернизировав, облагородив. Там, в городском саду, уже не кабак, а ресторан, не деревянная хоромина, а театр оперетты, не ледяные, катальные с санками, а механические, со сложным устройством деревянные “американские” (они же “русские”) горы. Вот какой зритель заполнил в Октябре залы бывших императорских театров, алые бархатные ложи Большого и голубые – Мариинского. Он же очутился в Московском Художественном театре на спектакле “Вишневый сад” А.П. Чехова»²⁹.

В театре послереволюционной поры со всей очевидностью обнаруживалось идеологически стимулированное, подчас вынужденное сбли-

²⁸ *Виноградская И.* Указ. соч. Т. 3. С. 115.

²⁹ *Зоркая Н.М.* Фольклор. Лубок. Экран. М., 1994. С. 156.

жение с новым зрителем, требующим не только иных пьес, иной сценической формы, выразительности, но и новых форм общения сцены и зала. Со свойственной большевистским лидерам категоричностью Луначарский утверждал: «Надо помнить, что пролетарий, овладев своей страной, хочет ... прикоснуться к тем вечным вопросам, к тому многообразию страстей и положений, которые определились в произведениях великих гениев человечества»³⁰.

Сама театральная ситуация первых послеоктябрьских лет, по мнению П.А. Маркова, как зеркало отражала общественные позиции и мировоззрение тех, на кого ориентировались художники сцены: академические театры – на слои интеллигенции, которые еще не приняли революцию; «левые» театры – на ту ее часть, которая уже стала ее союзником, а «самодетельные» театры – «на творчество разбуженных масс». Взаимовлияние было очевидным. Установки зрителей так или иначе сказывались на репертуаре, на его интерпретации и актерском исполнении, и наконец, на общей направленности театра в целом. «Актер ежевечерне играл для массового зрителя и совершенно конкретно чувствовал энтузиастический, хотя и наивный отклик зрительного зала, который не мог не влиять на него самым решительным образом», – писал П.А. Марков³¹.

Вместе с тем в эти годы остается сильной инерция зависимости театра от так называемой «мещанской публики», заполнившей театральные залы еще в предреволюционные годы – ее вкусы театр не мог игнорировать, какими бы «отталкивающими», как писал Марков, они ни казались: «Необходимо вдумываться, изучать причины их возникновения, а затем выбирать наиболее результативные средства противостояния, искать пути для передачи зрителю своего мироощущения, идейной и художественной правды. Бесцельно отмахиваться от явной воли зрителя. Существенно найти верный выход, при помощи которого можно подчинить зрителя воле театра... Зритель – реальный участник спектакля: артист получает от него новый одушевляющий толчок и возможность ежевечерне находить новую жизнь для своей роли»³².

Оставаясь народным комиссаром просвещения, а значит, проводником большевистской культурной политики, Луначарский, тем не менее, стремился уйти от радикальных административных решений. В 1922 году в статье «Театр РСФСР-1» он писал: «Ни на минуту не отрицая, что театр, когда он окончательно начнет служить народным массам, выйдет под открытое небо, что массовые зрелища получат толчок от дальнейшего развития революции, не отрицая также необходимости создания параллельных нынешнему театру других форм сцены, приходится все же признать, что в нашем северном климате, при нашей достаточно твердой традиции и при наличии внутренне

³⁰ Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 3. С. 102.

³¹ См.: Театральная критика. 1917–1927. С. 105.

³² Там же. С. 115.

рациональной, в веках выкристаллизовавшейся театральной формы, на ближайшее будущее, по крайней мере, на четверть века, доминирующей формой театра будет все же театр, каким мы его знаем»³³.

Ссылка на суровый северный климат выглядит наивно – мол, не большевистская идеология ущербна, а иногда в России бывает холодно на улице. Но идея просветительства средствами театра влиять на формирование картины мира остается доминирующей в культурной политике при всех условиях. «Надо заботиться о том, чтобы лучшие произведения мировой литературы доходили до пролетариата с известным комментарием», – пишет Луначарский и сам подает пример, многократно выступая с разъяснительным словом перед началом спектаклей³⁴.

Публика «нового театра»

Чтобы в условиях режима военного коммунизма с присущим ему милитаристским укладом и жесткой распределительной экономикой управлять государством, необходимо было утратить население, «массу» тотальным насилием и беспределом правового произвола, максимально сократить рамки индивидуального существования во имя тотально внедряемого романтического мифа коллективной свободы. Отсюда – ленинский план монументальной пропаганды, поспешность в создании новых и ликвидации «устаревших» памятников, переименование городов, улиц, площадей, заводов, фабрик; отсюда – рекрутирование деятелей культуры – артистов, музыкантов, писателей, ученых и пр. – в качестве активных «групп поддержки» – для выступлений в разного рода показательных публичных мероприятиях – съездах, митингах, конференциях, демонстрациях, судебных процессах. Само участие авторитетных в массах знаменитостей – авторитетных «кумиров публики», известных не только талантом, но и гражданской, нравственной репутацией, «весомых фигур» – должно было повысить в массовом сознании значимость и политическую целесообразность проводимых акций, обеспечить доверие к власти.

И.А. Бунин вспоминал, как в Петрограде еще в начале 1917 года в эйфории преобразований Февральской революции на собрании в Михайловском театре по поводу учреждения «Академии свободных наук» зал бурно потребовал выступления Шаляпина. Артист возмутился:

«– Я не пожарный, чтобы лезть на крышу по первому требованию. Так и объявите в зале.

Прибежавший скрылся, а Шаляпин сказал мне, разводя руками:

³³ Луначарский А.В. О театре и драматургии. В 2-х т. М., 1958. Т.1. С. 221.

³⁴ Луначарский А.В. Собр. соч. Т. 3. С. 102.

– Вот, брат, какое дело: и петь нельзя и не петь нельзя, – ведь в свое время вспомнят, на фонаре повесят, черти. А все-таки петь я не стану.

–И так и не стал, – заключает Бунин. – При большевиках уже не был столь храбр. Зато в конце концов ухитрился сбежать от них»³⁵.

В первые послеоктябрьские годы культпоходы в театры рабочих, красногвардейцев, краснофлотцев, комсомольцев, совслужащих, учащихся, организация клубных театральных трупп, передвижных агиттеатров, наконец, театрализация повседневного быта, календарных юбилеев, событий исторического прошлого, празднование разного рода государственных и партийных годовщин – спортивные шествия, демонстрации и пр. – предполагали как добровольное участие населения, так и активное вовлечение или принудительную мобилизацию масс. В конечном счете публика становилась исполнителем пропагандистского замысла, выразителем вышестоящей политической воли. Тезис – кто был никем, тот станет всем – по сути дела материализовывался в безусловном растворении и подчинении индивидуального начала коллективному, в санкционированном сверху социальном настроении победы общественного над личным. Положения ленинской статьи 1905 года «Партийная организация и партийная литература» практически реализовывались в социальной практике 1920-х годов – искусство становилось действенным инструментом внедрения в массовое сознание одобренных идеологических и социальных норм и ценностей.

В таком понимании роли и места искусства в социалистическом обществе В.И. Ленина активно поддерживал Л.Д. Троцкий, провозглашавший модель «коллективного человека» единственным «хозяйном новой жизни». Новому искусству, полагал Троцкий, совершенно необходима активная поддержка нового сознания, ибо «...революция исходит из той центральной идеи, что единственным хозяином должен стать коллективный человек... Оно непримиримо с пессимизмом, скептицизмом и всеми другими видами духовной протрации. Оно реалистично, активно, исполнено действенного коллективизма и безграничной творческой веры в будущее»³⁶.

Этот посыл лег в основу культурной политики социалистического государства, ее призван был – в силу собственных убеждений и своего должностного положения – активно внедрять в жизнь Луначарский и возглавляемое им ведомство – Наркомпрос. Однако, по мнению того же Троцкого, в деятельности Наркомпроса часто не хватало четкости и последовательности: в нарком просвещения «дилетантская фантазия переплетается с административной беспомощностью»³⁷.

³⁵ Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1966. Т. 9. С. 386.

³⁶ Троцкий Л.Д. Литература и революция М., 1923. С. 9.

³⁷ Троцкий Л.Д. Портреты революционеров. М., 1991. С. 194.

В картине мира, выстраиваемой идеологами «для масс», не предполагалось многоцветья, даже полутонов. Именно такая установка «на простоту и ясность» определяла классовую культурную политику в области искусства. Особенно отчетливо «классовая однозначность» проявлялась в первые послеоктябрьские годы – но не только. В логике примитивного классового сознания картина мира однозначно-двухцветная, внедрялась всегда. (В 1950-х годах, в пору обострившейся «холодной войны» с буржуазным Западом известный поэт К.М. Симонов утверждал тезис классовой непримиримости следующим пассажем стихотворного цикла «Друзья и враги»: «Мир неделим на желтых, черных, светлых, а только красных – нас и белых – их»)³⁸.

Такая идеологическая ортодоксальность характерна для большевистской культурной политики в области искусства. Рекомендации Луначарского художникам и зрителям, по сути дела, моделировали логику художественного процесса, определяли механизмы его восприятия. «Драматург должен отчетливо симпатизировать или антисимпатизировать. Мир должен быть для него полярен»³⁹. Соответственно, в отношении к театру Луначарский также исходил из ленинского тезиса, согласно которому вождь уже в 1918 году рекомендовал наркомку «двинуть вперед искусство как агитационное средство».

В классовой непримиримости терялась личность. Программно идеологические задачи театра были озвучены Луначарским в речи 1919 года «Старый и новый театр». Как большевистские вожди, как и самопровозглашенный вождь «Театрального Октября» Вс. Мейерхольд, Луначарский также выступает от имени пролетарской массы: «Могучий рабочий класс и крестьянство способны создать новое искусство, новый театр. Этот театр будет монументальным по форме. Он будет рассчитан на огромные массы. Он будет стремиться к коллективному действию. Он будет уходить прочь из тесных помещений на площади, в простор полей, под открытое небо. Он будет яростен, героичен. Он будет уметь смеяться раскатистым народным смехом. Он будет мудр по своему внутреннему содержанию. Потому что трудовой люд пойдет в театр не только развлекаться, как это было до сих пор, но учиться взволнованно чутя вершины и бездны жизни и расти душой для будущего»⁴⁰.

К осознанию такой модели театра для масс Луначарский шел с 1908 года, когда оказался увлечен идеей создания театра, в котором массы в соборном единстве, в общем духовном экстазе станут отмечать всенародные «праздники ликующего самозабвения, в минутах оргийного ликования, и праздники самоуверенного вызова

³⁸ Симонов К.М. Стихотворения. М., 1956. С. 44.

³⁹ Луначарский. А.В. О театре и драматургии. Т.2. С. 215.

⁴⁰ Цит. по кн.: Шильтин А. Луначарский. Театр и революция. М., 1975. С. 5.

будущему <...> То и другое, как мне думается, – продолжал Луначарский, – найдет свое место в свободном религиозном культе будущего». В живом эмоциональном потоке толпы сольются религия и искусство, храмы и театры. «Общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза»⁴¹.

Теперь, спустя десятилетие, искусство новой России получило, по мнению Луначарского, прекрасную возможность наиболее полно реализоваться в собственном самовыражении масс. В экстатическом служении великой идее объединятся зрители и исполнители, образуя литургическое представление, прославляющее героя, увлекающего массу зрителей к прекрасному будущему. Таким образом, эстетические установки русского символизма начала XX века причудливо сблизилась с идеологическими и политическими задачами большевизма, стремившегося внедрить в сознание масс самоощущение безусловного классового превосходства и одновременно подчинить массы, сделать их рабами собственной идеи классовой исключительности. Такая по существу спекулятивная идея апелляция формировала помимо «бытового чванства масс» весомые классовые приоритеты. Апологетически провозглашая массу новым «хозяином времени», ангажированные властью художники и ее идеологи льстили массе, стремясь возвысить ее и одновременно сделать ее еще более послушной, управляемой, гибкой, манипулируемой, эмоционально подвижной.

В начале 1900-х годов в зрительскую аудиторию рекрутируется огромный поток людей преимущественно низших социальных слоев. Миграционный процесс, который начался с урбанизации российской жизни на рубеже XIX–XX веков и масштабных социальных перемещений, стремительно ускорился в условиях советской действительности 1920-х годов. Традиция массового балаганного развлечения, прерванная на несколько лет царской властью после трагических событий на Ходынском поле в Москве, получает развитие, приветствуется многими идеологами и художниками. «Организуйте, товарищи, братство веселых красных скоморохов, цех истинно народных балагуров», – призывает нарком просвещения в статье «О народных празднествах»⁴². Организаторы армейских, клубных самодеятельных театров зовут массы к постановке разного рода фольклорных зрелищ развлечений, «к штурму старого театра»⁴³. В 1923 году на территории Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Нескучном саду построен так называемый Открытый театр на 1600 мест. Один из авторов про-

⁴¹ Луначарский А.В. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 26.

⁴² Луначарский А.В. О народных празднествах // Вестник театра. 1920, № 62. С. 4–5.

⁴³ См.: Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. С. 192.

екта – С.Э. Радлов – предлагает создавать представления путем широкого вовлечения публики в массовую театральную-спортивную игру с декламацией и хоровым пением в стиле народных традиций⁴⁴.

О театральном спектакле как социальной игре обстоятельно писал В.В. Сладкопевцев в цикле статей 1912 года, опубликованных журналом «Театр и искусство». Позднее, в предреволюционную и революционную пору, митинги и демонстрации как своего рода игровые представления стали распространенным явлением повседневного городского обитания. Четкая граница между уличным театральным представлением и политической демонстрацией практически размылась. Как и известный теоретик «театрализации жизни» и практик театра Н.Н. Евреинов, А.В. Луначарский видел в фольклорной игровой традиции балагана, уличного театра, особую близость «простолюдинам» и, по сути дела, отказ от индивидуального актерского профессионализма. Присущий человеку природный игровой инстинкт провоцирует энергетику масс, сближает его с театром, стимулирует соучастие в игре, растворение в массовом поведении. Само «действие» (понятие введено позднее В.Н. Всеволодским-Гернгроссом в его книге «История русского театра»), опирающееся на корневые истоки ритуальности, игры, труда, обрядовости, рождает социальное единение, коллективное творчество⁴⁵.

Особую ценность для большевистской идеологии представляли обобщенность броских символов, эмблематики, узнаваемость социальных масок. Эти качества зрелищного инструментария вносят праздничность, бодрость, нагнетают «игровой кураж», возвышают массы над житейской обыденностью, над разрухой быта, будят пафос созидания, пробуждают эстатическую устремленность к светлому будущему.

Идеи «соборности», бытовавшие в зрелищах старинного и народного театра, по новому трансформировались в политических демонстрациях возбужденной ликующей толпы. Сближение театра с массой, с общественным настроением улиц и площадей проявилось в разного рода протестных демонстрациях, митингах «памяти павших» и победном единении с новой властью. «Зрители творят красную радость, зритель творит свою роль»⁴⁶, – утверждал идеолог массового театра А.И. Пиотровский. Таким образом, социальное и художественное сознание публики рубежа 1910–1920-х гг. в значительной мере складывалось на основе исконных корневых традиций российского культурного быта и формирующихся в эту пору новых социальных нормативов массового поведения. Плакатность, аллегория агитаци-

⁴⁴ См.: *Хазанова В.* Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1932. М., С. 25.

⁴⁵ *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского театра. В 2-х т. М., 1929. Т. 1. С. 45.

⁴⁶ *Пиотровский А.И.* Художник и заказчик // Жизнь искусства. 1920, 19–20 августа. С. 3.

онных фигур несла в себе особенности массовой игры, коллективно-творчества и восприятия, в которых социальное и художественное выступало в неразрывном единстве. Романтический энтузиазм революционных свершений во имя светлого будущего поднимал публику над нищетой житейской достоверности.

Кульбт счастливого грядущего поддерживался радостью классово-сплоченности, облаченной в яркую мифологическую знаковую символику. «Провозглашение новой революционной морали соответствовало новому психическому типу и новым условиям, – считал Н. Бердяев. – Она оказалась уже иной, чем у старой революционной интеллигенции, менее гуманной, не стесняющейся никакой жестокостью. Ленин – антигуманист, как и антидемократ. В этом он человек новой эпохи, эпохи не только коммунистических, но и фашистских переворотов. Ленинизм есть вождизм нового типа, он выдвигает вождя масс, наделенного диктаторской властью. Этому будут подражать Муссолини и Гитлер. Сталин будет законченным типом вождя-диктатора. Ленинизм не есть, конечно, фашизм, но сталинизм уже очень походит на фашизм»⁴⁷.

В июне 1918 года Вс. Мейерхольд открыл при Театральном отделе Наркомпроса Курсы мастерства сценических постановок – Курмасцеп. Он принял на себя общее руководство и преподавание главных предметов – сценоведения и режиссуры. Перед Курсами была поставлена следующая задача: «1) насаждение специальных знаний о театре; 2) создание кадров инструкторов-руководителей новых сил из широких демократических масс»⁴⁸.

В своих публичных речах, программных выступлениях Вс. Мейерхольд не случайно пользовался расхожей митинговой патетикой, лексикой большевистских вождей. Он уверенно выступал «от имени и по поручению» пролетарской массы как выразитель ее воли и устремлений. Как художник и идеолог, понимающий, «считывающий» ее настроения, Мейерхольд лучше многих других оказался способен пронизательно и чутко распознавать ее намерения, желания, интересы и трансформировать их в системе художественных образов. «Искусство – этот пышный цветущий сад – находится в надежных руках только теперь, в эпоху диктатуры пролетариата», – пафосно провозгласил Вс. Мейерхольд⁴⁹.

Под «надежными руками» Мейерхольд понимал прежде всего руки собственные. Убежденный в особых художественных, идеологических и командно-административных полномочиях – как режиссер и как руководитель ТЕО Наркомпроса, – Мейерхольд сам все решал

⁴⁷ Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 192–193.

⁴⁸ Отчет о двухмесячном летнем семестре // Временник ТЕО Наркомпроса, 1918, вып.1, ноябрь. С. 23.

⁴⁹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. М., 1968. Т. 2. С. 8.

за зрителя, осуществлял его выбор, он категорично объявлял о том, что хочет и чего не хочет «масса», какой театр ей, «массе», нужен и какой вреден и уже этими ламинациями подчас пробуждал разногласия в публике. По сути дела, своим авторитетом «театрального вождя» он провоцировал в пролетарском и неопытном зрителе изначальное недоверие, неприязнь, агрессию и к старой театральной публике, и к традиционному сценическому искусству: «Я думаю, что красноармейцы не захотят пойти со знаменами на спектакль “Дядя Ваня”, а пойдут на тот спектакль, который они считают своим. Более всего в пассивности зрителя повинен Московский Художественный театр, который держал его в плену, – утверждал Мейерхольд. – Он (МХТ. – В.Д.) не позволял зрителю даже аплодировать, когда волна энтузиазма требовала этих аплодисментов. Вы находились в плену, и вам до сих пор не удавалось освободиться от этого плена, – сообщал Мейерхольд зрителям, которые едва ли не впервые переступили порог театра. – Спектакль должен быть радостным, волнующим, действующим на публику»⁵⁰.

Утверждая в безусловных и монопольных правах «нового зрителя», Мейерхольд не устает разоблачать публику «старого» театра и сам «старый» театр, не останавливаясь перед хлесткими выпадами в адрес своего бывшего наставника: «Станиславский, променявший купеческую фамилию на громкозвучный сценический псевдоним, он вынужден был во имя благополучия своего театра склониться перед этими диктаторами мод, всегда искавшими лишь блестящей второсортности. Этим посетителям партера и двухкомнатных лож было не до площадного каботинства демоса. Им нужна была тупая солидность – на ощупь! без обмана! – знакомых вещей»⁵¹.

Мейерхольд тем самым провоцировал и разжигал классовую борьбу в театре. «Старый зритель», по Мейерхольду, не недруг нового театра, он заклятый и притаившийся классовый враг всей новой строящейся жизни, его необходимо разоблачить политически, подавить, поглотить массой новой пролетарской аудитории: «Значит, нам нужно именно так завладеть зрительным залом, чтобы не осталось ни одного равнодушного человека, чтобы приехавший к нам человек, сочувствующий или враг, человек, который переписывается с Черновым или Милюковым, чтоб он дрогнул здесь вместе с нами в том волнении, в том разоблачении, которое произведет на сцене “Бубус”. В этом спектакле агитационный нерв надо найти не в плакате, не в выпуклости – здесь драматургическая канва дает новые грани. Автор (драматург А. Файко, создатель пьесы «Учитель Бубус». – В.Д.) считает новый зрительный зал – нового толка и

⁵⁰ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. М., 1968. Т. 2. С. 18.

⁵¹ Там же. С. 30.

класса – более умным, чем зрительный зал буржуазии, он говорит: “Я знаю, что рабочий поймет меня без того, чтобы я его на веревочке тащил, как щенка к блюдцу с молоком”, здесь ситуация так построена, что разоблачение происходит ясно, и без всякого диалога можно понять, кто кого разоблачает»⁵².

В полемическом увлечении Мейерхольд безмерно льстит «массе», возвышает её, ставя над художником, над сценой и, по существу, тем самым отрицает всякую возможность зрительского суждения и его выбора в принципе, он снимает возможность установления и развития каких-либо диалогических отношений сцены и зала, художника и публики.

В «Афише ТИМа» от 1 мая 1926 года – периодическом двухнедельном буклете Театра им. Вс. Мейерхольда, в котором программки спектаклей чередовались с информацией о театральной жизни и публицистическими политическими комментариями, публиковался «Наказ красноармейцев Всеволоду Мейерхольду», своего рода манифест, сочиненный, разумеется, в театре, но поданный от имени публики – тоже своего рода социально-художественная игра, мистификация:

«Тебе, Всеволод Мейерхольд, мы, Красноармейцы Отдельного Московского Стрелкового Полка, даем следующий наказ:

Первое: Сделай театр более доступным для широких красноармейских и рабочих масс.

Второе: Определяя пути театра и художественной работы клуба, заботься и впредь о подготовке руководителей – общественных работников рабочим и красноармейским клубам.

Третье: Больше внимания клубно-методологической лаборатории. Через нее больше крепи связь с рабочими и красноармейскими клубами.

Выполняя данный нами тебе наказ, мы твердо уверены, что ты заслужишь еще большей любви и внимания широких пролетарских масс нашего Союза.

Да здравствует Революционный театр!

Да здравствуют проводники его идей на местах!

Да здравствует его вождь – **ПОЧЕТНЫЙ КРАСНОАРМЕЕЦ ОТДЕЛЬНОГО МОСКОВСКОГО СТРЕЛКОВОГО ПОЛКА ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД!**»⁵³.

В этом же номере «Афиши ТИМа» помещена перепечатка фелетона Б. Дина из газеты «Дейли Телеграф» от 5 апреля 1926 года: излагаются ответы Мейерхольда на вопросы английского журналиста: «Актер ничего не должен чувствовать, он должен быть только

⁵² Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х т. М., 1968. Т. 2. С. 74.

⁵³ Афиша ТИМ, 1926, 1 мая. С. 31.

1 АФИША ТИМ

ПРОГРАММЫ спектаклей Театра им. Вс. Мейерхольда. Краткие характеристики явлений театральной жизни, как хроникерского, так и сатирического типа, анонсы и объявления (театральные и торговые).

**1 мая
1926**

ГЛАВЛИТ № 62875. ТИР. 5000.
ИЗДАТ. „ТЕАТР. ОКТЯБРЬ“.
ТИП. „МЫСЛЬ ПЕЧАТНИК“.
ОБЪЕМ 1 п. л. БУМАГА № 5.
Выходит 1 и 15 каждого месяца
РЕДАКЦИЯ, Б. Садовая, 20.
Театр им. Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА.

ВМЕСТО ПЕРЕДОВИЦЫ

сообщаем темы, данные нашим сотрудником для проработки в ближайших номерах:

1. О ГАХН'е. Нужна ли театральная секция Академии Художественных Наук, если науки о театре у нас еще нет? Создаются ли научные методы в Академиях? Павлов, Мечников, Эдиссон нашли их в лабораториях. Не следует ли средства, отпускаемые сейчас ГАХН, направить в лаборатории при производстве.

2. О Главискусстве. Нужно ли нам Главискусство, если у нас есть Наркомпрос? Расточительность создания нового Главна, невязка с режимом энономии.

ОТВ. РЕДАКТОР: ВС. МЕЙЕРХОЛЬД.

Буклет «Афиша ТИМ – 1 мая 1926 г.» – обложка

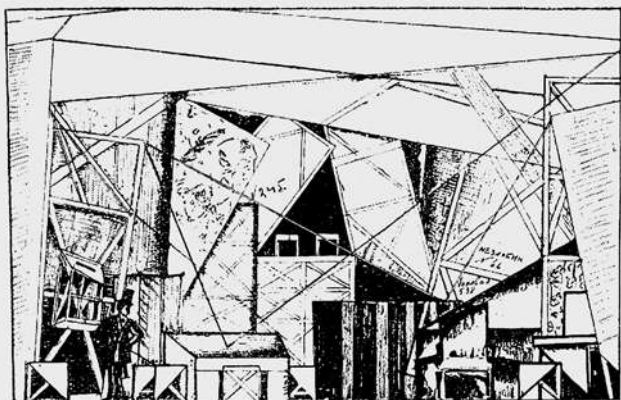
послушным инструментом в руках своего режиссера и своей публики... Я всегда ставлю членов моего штаба (так в Театре им Вс. Мейерхольда принято было называть административно-художественное руководство. – В.Д.) на научение аудитории, выяснение – что из пьесы доходит, вырезая те части, которые кажутся скучными. Автор должен писать под диктовку народа, он должен выражать то, что

НАКАНУНЕ „РОГОНОСЦА“

(к юбилею ТИМ)

1922 ГОД

Накануне „Рогоносца“ — „Театру Актера“ (противоестественное объединение „Вольной Мастерской Мейерхольда“ с Театром Незлобина) срочно нужна премьера. Мейерхольд в 5 ДНЕЙ ставит „Нору“.



Спектакль этот, убив на смерть многолетнюю рутину незлобинского объединения, расколол этот крепкий коллектив и вовлек ряд старых актеров в ряды молодых борцов „Театрального Октября“.

В ГВЫРМ'е существовал класс по изучению методов вещественного оформления спектакля.

Пять студентов этого класса — Зинаида Райх, А. Кельберер, В. Люце, В. Федоров и С. Эйзенштейн В ДЕНЬ ПРЕМЬЕРЫ „Норы“

командируются на сцену „Театра Антера“ со специальным заданием: не расходуя ни копейки на материал, дать к спектаклю установку „Норы“, руководясь планом расположения мебели, который предложит мастер.

К 8-МИ ЧАСАМ ВЕЧЕРА установка была готова.

Просмотрена и одобрена.

Для установки были использованы старые, перевернутые на изнанку декорации, части павильонов, колосниковые правила и пр. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к чорту, на дно.

В критике дикий вопль.

Наказ красноармейцев Всеволоду Мейерхольду

см. страницу 26.

На этом фоне фраза самодовлеющего буржуа — Гельмера: „а хорошо у нас здесь, Нора, уютно“ — не могла не вызвать бурной реакции зала: аплодисменты публики и бешенный визг театральной критики, которой режиссер наступил на тщательно припрятываемое ею охвостье буржуазного ИДЕАЛИЗМА.

„Нора“ мелькнула молнией. Через три дня ударил гром — „Великодушный Рогоносец“, — старый театр рухнул.

„Пролетария всех стран, соединяйтесь!“

ТЕАТР ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА.

УЧИТЕЛЬ БУБУС

Три акта Алексея Файко

В постановке Вс. Мейерхольда
комедия на музыке:

Партия рояля (Лист, Шопен) Лев Арнштам.
Вещественное оформление . И. Шлепников.
Режиссер-лаборант П. Цетнерович.

сезон 1924—1925 года

Представлено в первый раз
29 января 1925 года в Москве.

МОСКВА

1925

«Учитель Бубус» – программка спектакля

народ желает слышать... Цель – создание Всемирного Союза Советских Социалистических Республик...». «Тогда я понял, – заключает свои впечатления журналист, – со мной говорил не художник, а политический фанатик. Он протитуировал свое искусство политическим задачам»⁵⁴.

Мейерхольд тем временем декларирует универсальность, бескомпромиссность и исключительную результативность классового подхода в театре: «Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате), наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при этом условии, что он должен (и я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя как содействующий и *КАК СОЗИДАЮЩИЙ НОВУЮ СУЩНОСТЬ*, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека) всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости *РАДОСТЬ НОВОГО БЫТИЯ*»⁵⁵.

Апелляция к социальному единству художника с новым классом по сути дела уводила зрителя от реальности, в мифологию, минуя окружающую действительность – вместе с «чуждым зрителем» Мейерхольд отсекал и реальную жизнь, ее повседневные проблемы, уходил в санкционированный Агитпропом придуманный мир, искусственно созданную картину будущего, обусловленную социальным заказом. «Я убежден, – развивает свою позицию классового монополизма Мейерхольд, – что когда публика наших театров по составу своему будет в зрительных залах однородной, когда будет действительное преобладание того класса, для которого мы теперь работаем, для которого создаем наше новое, я убежден, что этот класс потребует закрытия так называемых “хореографических” школ»⁵⁶.

Борьба за создание однородной публики в театре отвечала задаче времени. Метафора политических карнавалов во многом определяла театрализованную праздничность демонстраций и организованных массовых представлений. Но для создания нового театра, каким его видел Мейерхольд, катастрофически не хватало специалистов, и новый зритель, несмотря на все политические и идеологические предостережения и категорические заклинания, продолжал заполнять залы «старых театров» и восторженно принимать их спектакли у себя в клубах.

Параллельно Мейерхольд берет под свою опеку Театр дома рабочих Второго городского района с намерением <...> «культивировать в доступных для народных масс формах истинное искусство и дать

⁵⁴ Афиша ТИМ, 1926, 1 мая. С. 34.

⁵⁵ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. С. 43.

⁵⁶ Там же. С. 45.

художественное развлечение»⁵⁷. Однако совместить общедоступность и истинное искусство оказалось непросто. Самым коротким путем в решении этой трудной задачи стало вовлечение самих масс в активный социально-игровой процесс, превращение зрителя в соучастника, связанного круговой порукой коллективистского экстаза, всеобщего одобрения по образцу единомышленных голосований на политических собраниях. Вовлечение зрителей в митинговую стихию театра имело глубинный смысл, так как соучастие в представлении уже вводило массу в круг идейных единомышленников, в сферу некоей общей зависимости, ответственности за происходящее. «В социалистическом обществе, – предрекал в 1908 году В. Фриче, – сцена должна снова слиться с публикой, и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, массовым хорам и т.п.»⁵⁸.

И все же далеко не все зрители были готовы к такому тотальному политическому экстазу, и не все хотели добровольно в нем участвовать. А в середине 1920-х годов, не без влияния нэпа, публика стала активно претендовать на свободу выбора не только в экономической сфере жизни, но и в сфере идеологии, культуры, в театре, в личном быту, наконец. Безоглядная эйфория первых революционных лет затухала, спровоцированные игры масс теряли свою пропагандистскую эффективность.

В пору революционных перемен, когда устойчивые формы и типы художественного потребления и восприятия входят в сложные отношения с социальным контекстом искусства, эстетические барьеры, как пишет А. Куклин, «могут быть столь велики, что высокая система значений и установок в одной сфере может вызывать в другой широкий диапазон противоположных отношений, от полного отчуждения, безразличия до воинственного отношения и безразличности... Этим объясняется в истории классовой борьбы многочисленные случаи так называемого вандализма по отношению к ценностям искусства. Но удивляться следует больше тому, что, несмотря на жесточайшие антагонизмы, человечество сохранило высшие ценности художественного творчества, и уже это косвенно говорит о том, что подлинное искусство всегда развернуто и обращено в сторону трудового, страдающего народа, который интуитивно это чувствует и понимает»⁵⁹.

Талантливые деятели нового революционного театра умело эксплуатировали агитационное воздействие представлений для масс и подчас достигали известных успехов в этом направлении. Известны случаи массового вступления в Красную Гвардию после просмотра спектакля К. Марджанова «Фуэнте Овехуна» в Киеве. Агитационно-

⁵⁷ Театральное эхо // Новая Петроградская газета. 1918, 28 мая. С. 4.

⁵⁸ Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. М., 1908. С. 185.

⁵⁹ Куклин А.Я. Указ. соч. С. 67.

политический эффект имели «Зори» в Театре РСФСР-1 – после сообщения Вестника о новостях с Южного фронта и финального пения Интернационала начиналась запись добровольцев. Осенью 1919 года в рабочих районах и на фронтах пролеткультовский театр давал агит-пьесу П. Арского «За красные советы». Представление, показанное в концлагере, «повлекло за собой просьбу 500 дезертиров, приговоренных к работам в тылу в штрафных ротах, об отправке на фронт», – сообщила газета «Петроградская правда» 23 мая 1920 года⁶⁰.

В 1918 году в статье «Чего мы должны искать?» Луначарский предложил модель театра, ориентированную на безусловную поддержку широких масс. Нарком просвещения считал необходимым исследовать опробованные веками механизмы успеха народных зрелищ, рекомендовал «учиться у толпы», изучать ее вкусы и пытаться «создать по рецензам, диктуемым этими законами, подлинное народное зрелище»⁶¹.

Однако на пути создания нового современного «народного спектакля для масс» выросли серьезные препятствия – ни театры, ни публика не были психологически подготовлены к такому стремительному политическому, идеологическому и эстетическому перевороту. Труппа Александринского театра в ответ на предложение Мейерхольда и Маяковского поставить «Мистерию-Буфф» в ходе читки пьесы в ужасе осеяла себя крестными знаменами, моля Бога избавить ее от участия в столь кощунственной атеистической затее.

Уже в Прологе «Мистерии-Буфф» В. Маяковский отвергал старый театр как классово враждебное культурное наследие:

– Сегодня,
Над пылью театров
Наш загорится девиз:
«Все заново!
Стой и дивись
Занавес!»⁶².

Занавес как символ ненавистного старого театра тут же рвали в клочья и сметали «нечистые»: олицетворяя собой представителей нового мира, они издевались и высмеивали мир злых эксплуататоров. Традиционные сакральные ценности Ветхого Завета окарикатуривались, сатирически высмеивались. Угнетенные «нечистые» – простой народ – фонарщик, плотник, батрак, слуга, сапожник, кузнец, булочник, прачка, рыбак, охотник – дружно восставали и громили «чистых» – угнетателей, к коим принадлежали купец, поп, студент,

⁶⁰ Петроградская правда. 1920, 23 мая. С. 2.

⁶¹ Луначарский А. Соч.: В 7-ми т. Т. 3. С. 44.

⁶² Маяковский В. Стихотворения. Л., 1955. С. 323.

абиссинский негус, индийский паша, китаец, перс, француз, пара австралийцев. Во имя будущего счастья угнетателей сбрасывали с ковчега, а освободившиеся от рабства «нечистые», разгромив ад и сокрушив рай, устремлялись к земле обетованной. Завоевать свободу оказалось предельно просто:

Взорвите все, что чтили и чтут.

И она, обетованная, окажется под боком – вот тут⁶³.

Осквернение святынь, кощунственный эпатаж, сатирическое осмеяние и ниспровержение ценностей прошлого, романтизация беспощадного бунта, погрома старого во имя утверждения абстрактного светлого будущего, отважно и озорно осуществляемого популярными персонажами народного театра – казалось бы самый краткий и верный путь к сердцу нового зрителя, не обремененного грузом традиционной культуры. Но в 1918 году найти единомышленников для сценического воплощения дерзкого замысла в профессиональных труппах не удалось. Пришлось опереться на энтузиастов-добровольцев, собранных по газетным объявлениям.

«Мистерия-буфф» во всеуслышание объявила «гражданскую войну» в театре, но не стала творческой победой, не оправдала надежд его идеологов, а главное – не увлекла массового зрителя, которому была адресована и во имя ожидаемого успеха у которого и создавалась. Хотя знатоки сцены – как современники, так и исследователи-историки – находили в ней серьезные достоинства, публика отнеслась к представлению равнодушно.

Ситуацию точно описал Д.И. Золотницкий: «Спектакль Маяковского–Мейерхольда был спектаклем мысли, он воздействовал на революционный разум, апеллировал к сознанию зала и в этом плане был намеренно рационалистичен. Действа пролеткультовцев взывали главным образом к революционной вере трудящихся: коллективность, «соборность» была рассчитана там на слияние верующих в экстазе, то есть на воздействие того же порядка, что и в культовых богослужениях; но только – в согласии со схемами Богданова и Луначарского каприйских времен – обожествлялись народные чаяния, «человеческие потенции» и т.п. Чувственно-религиозный экстаз был чужд «Мистерии-Буфф» – и тем беспощаднее снижалось мистериальное в спектакле площадной буффонады, иронии, сатиры, эксцентричного эпатажа <...> Тех же, кому революционный спектакль был посвящен, анархический футуризм не устраивал по противоположной причине: он упрощал тему»⁶⁴. Далее приводится отзыв современника-зрителя – театрального деятеля В.Н. Соловьева: «Спектакль был

⁶³ *Маяковский В.* Стихотворения. Л., 1955. С. 343.

⁶⁴ См.: *Золотницкий Д.И.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 75–76.

принят довольно холодно, он, скажу прямо, не дошел до зрителя. Остроумные сатирические места текста, вроде “Кому бублик, кому дырка от бублика – вот вам и демократическая республика”, над которыми мы много смеялись во время репетиций, были встречены громким молчанием»⁶⁵.

Сценический подарок Маяковского–Мейерхольда к 1-й годовщине Октября должен пробудить «разрушительный восторг взбунтовавшихся масс», но зрители восторга не разделили. Через месяц после премьеры, уже заняв должность ЗавТЕО, Мейерхольд вынужденно-ревниво признал: «Старые театры наводняются публикой, а в МХТ невозможно достать билеты, несмотря на то, что театр уже давно не ставит новых спектаклей»⁶⁶. Как руководитель ТЕО, Мейерхольд счел такую ситуацию крайне неблагоприятной, даже катастрофической и угрожал произвести строжайшую административную разборку – чем кормят публику, почему она бросается в эти театры. Между тем старые театры сохраняли свою публику благодаря опоре на свободный диалог с ней и не без оснований боялись, что директивное вмешательство новой власти разрушит суверенность личности как в зале, так и на сцене. «Я прошу совершенно освободить русского актера, его трудовую личность, как кузнецов, как пахарей, как кого угодно, освободить от всех опеки мундирных, чтобы ни в коем случае в наши дела не вмешивались блестящие пуговицы или эти пошлые кожанки», – заявил А.И. Южин, адресуя свой протест непосредственно наркому просвещения Луначарскому⁶⁷.

Опасения Южина разделяли и руководители МХТ Станиславский, Немирович-Данченко, многие другие представители театрального цеха. Луначарский спешил их успокоить. В постановлении Наркомпроса от 20 ноября 1920 года особо оговаривалось: создание новых революционных театров для масс не противоречит сохранению старых театров как носителей художественных традиций прошлого⁶⁸.

Тем не менее на практике очевидный приоритет у власти имели новые типы зрелищ и прежде всего – массовый митинговый площадной театр, призванный растворить публику в управляемой коллективной игре с элементами, как подчеркивал Мейерхольд, «физической культуры, радости, сердечности, отваги и порывов к всеобщему братскому всемирному единению»⁶⁹.

В 1921 году ставится обновленная редакция «Мистерии-Буфф». За почти три прошедших года после первой постановки в стране уже образовались новые слои публики, с одной стороны, приобретшие

⁶⁵ Соловьев В.Н. «Мистерия-Буфф» // Стройка. 1931, 16 апреля. С. 15.

⁶⁶ Цит. по кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 233.

⁶⁷ Там же. С. 234.

⁶⁸ Там же. С. 235.

⁶⁹ Там же. С. 236.

большой зрелищный опыт в многочисленных армейских театрах, а с другой стороны, растленные бойней Гражданской войны, погромами монастырей и храмов, провоцируемыми разнузданной антирелигиозной пропагандой, принявшие за правило коллективно отмечать даты красного календаря разного рода атеистическими сатирическими, обличающими старый порядок ритуальными, обрядовыми зрелищами.

Разнузданность, скабрёзность и цинизм, высказываемые в адрес прежних сакральных ценностей, теперь стали привычными, перестали оскорблять и коробить наглой кощунственностью и святотатством. Сближению нового левого театра со зрительской массой способствовала и усиленная режиссурой и исполнителями фольклорно-балаганная интонация представления. Пьеса ставилась Мейерхольдом в только что открывшемся Театре РСФСР-1, вскоре сменившем название на Театр им. Вс. Мейерхольда. Спектакль разворачивался на сцене, в зале, в ложах, в партере, внизу – «в аду», на колосниках – «в раю». Энергичная игровая природа зрелища размывала диалог, превращала самого зрителя в участника стремительного действия. И сам Мейерхольд чувствовал себя творцом событий, вождем восставших масс, лихо победивших угнетателей. Режиссура – Мейерхольд и Бебутов – намеренно лишали героев индивидуализации, психологического развития. Одетые в серую униформу, «нечистые» выступали как массы, олицетворявшие мощь хорового начала мистерии.

Представление шло в течение двух месяцев, с мая 1920 года до начала июля, и в новом сезоне уже не возобновлялось, ибо вызвало спорные оценки. Не всякий зритель соглашался быть объектом столь агрессивного театрального воздействия. Автор брошюры «Наша театральная политика» К. Ландер писал: «Рассматривать его скандальный успех (спектакля. – *В.Д.*) как идейный успех – значит сознательно спекулировать на понижении художественного чутья и критического инстинкта хотя бы тех же посетителей рабочих. Если превратить весь зал в сцену, устроить до потолка подмости, разбить их на три яруса (рай, облака, ад), протянуть канаты-меридианы, припилить к этим меридианам артистов-клоунов, в ад впахнуть десятка два красных чертей, в раю поместить Толстого и Руссо и пр. и пр. в этом роде, то какую бы белиберду не несли эти актеры, любопытствующие пойдут и будут смотреть, потому что это занятно, как балаган, клоунада. Но эта клоунада не должна же на самом деле лишать нас права критики и оградить пьесу от серьезного разбора и оценки»⁷⁰.

Луначарский также признавал: народные массы как таковые не имели никаких оформившихся творческих начал. Они скорее переживали период жадного впитывания театральной атмосферы. Тем не

⁷⁰ Ландер Е. Наша театральная политика. М., 1920. С. 4.

менее нарком просвещения считал, что эксперименты левого театра послереволюционных лет не прошли даром, они воспитали свою публику, внедрили в ее сознание новую сценическую лексику, приучили к восприятию героев как политических социальных масок, вовлекли в зрелищную стихию митингового игрового балагана.

«Мистерия-Буфф» футуристически эстетизировала новый режим. Первый спектакль 1918 года совпал с началом Гражданской войны, спектакль 1921 года – с ее окончанием. По сути дела, спектакль фиксировал формирование принципиально новой социально-психологической атмосферы в стране, в обществе, в культуре. В Театре Вс. Мейерхольда масштаб жизни частного человека низводился до минимальных значений, она растворялась в классовой борьбе, в маршевой революционной поступи новой социалистической страны. На этом глобальном фоне диалог искусства, театра, художника с публикой, со зрителем, с частным человеком оказывался неуместным, мелким. Человек утрачивал свою значимость, как и всякая отдельная, частная, личная судьба.

И тем не менее новая художественная культура в целом, и театральная культура, в частности, бурно развивались. Яростная борьба с «буржуазным искусством», с «буржуазными театрами» приобретала острую напряженность. Старые театры заметно обновили свой репертуар, они не терроризировали зрителя принудительной агитационно-пропагандистской однозначностью, но развивали отношения с новым зрителем на диалогической основе, на свободном волеизъявлении обеих сторон. Красочную яркую «радость нового бытия» по-своему новаторски утверждал Евг. Вахтангов в своем последнем спектакле «Принцесса Турандот» (1922), где условная театральная игра не только не разрушала диалога сцены и зала, но наоборот, провоцировала его, усиливала динамизм спектакля и приносила ему массовый успех. Частный человек искал в театре заинтересованного общения, взаимопонимания, живой эмоции по поводу своей судьбы, а не только митингового организованного экстаза по поводу «текущего момента». «Турандот» в Театре Евг. Вахтангова, пишет М. Тараканов, «показала не только жизненность принципов сугубо игрового театра с элементами актерской импровизации, но и созвучность его праздничности и вызывающей зрелищности самому духу обновления, столь успешно использованному в своих целях мнимыми “преобразователями” России. Веселые театральные эскапады казались хорошим противоядием разлагающему душу унынию, чувству разочарования, питаемому вопиющим разрывом между победным бряцанием лозунгов, риторическими заклинаниями на площадях и неприглядной действительностью, где недоставало самого необходимого для элементарного выживания. Иллюзорный мир театра отвлекал зрителя от житейских забот, он давал ему блистательное ристалище, на котором действовали благородные герои, посрамлялись злодеи, а любовь в конечном итоге увенчивалась счастливым исходом. И такая условно-игровая

действительность казалась гораздо реальнее повседневности, с ее нудным прозябанием»⁷¹.

Еще в августе 1918 года Театральный отдел Наркомпроса в качестве основного направления театральной деятельности определил «разработку» соответствующей большевистским задачам «репертуарной политики государственных народных (городских и деревенских) театров, подготовку кадров, пропаганду в массах *ПРАВИЛЬНОГО* понимания театрального искусства и *ЗДОРОВОЕ* его восприятие»⁷². Что имелось в виду под «правильным пониманием» и «здоровым восприятием» – показала практика последующих лет. В 1922 году Оргбюро РКП(б) принимает решение «О борьбе с мелкобуржуазной идеологией в области литературно-издательской деятельности, после которого формируется Главное управление по делам печати (Главлит) с цензурными правами и функциями. В феврале 1923 года постановлением Совнаркома создается Комитет по контролю за репертуаром – Главрепертком – причем специально оговаривается: «Надзор за деятельностью зрелищных предприятий всех типов с целью недопущения к постановке произведений неразрешенных... возлагается на органы ГПУ»⁷³.

На реальную действенность внедрения пропагандистских концепций в жизнь обратил внимание Ленин в октябре 1921 года на Втором Всероссийском съезде политпросветов: «В свое время были нужны эти декларации, заявления, манифесты, декреты. Этого у нас достаточно. В свое время эти вещи были необходимы, чтобы народу показать, как и что мы хотим строить, какие новые и невиданные вещи <...> Пора, когда надо было политически рисовать великие задачи, прошла, и наступила пора, когда их надо проводить практически <...> Либо гибель всех политических завоеваний Советской власти, либо подведение под них экономического фундамента<...> Переход здесь чрезвычайно резкий и трудный, требующий иных приемов, иного распределения и использования сил, иного устремления внимания, психологии и т.д.»⁷⁴.

Таким образом, практическое решение великих задач возлагалось на агитационно-пропагандистские методы и инструментарий обработки сознания масс, мобилирующий массы, манипулирующий массами, и конечно, на театр – агитационно-пропагандистский, яркой политической мысли, коммунистической партийности. Такой театр и создавал Вс. Мейерхольд.

⁷¹ Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 280.

⁷² Советский театр. Документы и материалы. С. 44.

⁷³ Цит. по: Жидков В.С. Культурная политика большевистского государства. Опыт исторического анализа // Культурологические записки. М., 1993, вып. 1. С. 55.

⁷⁴ Ленин В.И. О культуре и искусстве. М., 1956. С. 334.

Во временном пространстве, разделяющем постановки первой и второй редакции «Мистерии–Буфф», между 1918 и 1921 годами, вклинилось немало других агитационно-художественных акций, в ходе которых отношения зрителя и сцены подвергались весьма серьезным испытаниям и воздействиям. Постоянно публично разоблачая старый «буржуазный» театр, Мейерхольд фактически дистанцировался и от его зрителя. Однако «нового» театра и «нового» зрителя еще не существовало, что с особой наглядностью и продемонстрировал показ первого варианта «Мистерии–Буфф». Публику нужно было «создать», «смоделировать», сформировать и «мобилизовать», пользуясь любимой в ту пору Мейерхольдом милитаристской лексикой, и тем самым заполнить еще неосвоенное сеятелями нового искусства социально-культурное поле. Мейерхольда в этом качестве можно уподобить шахматисту, играющему за двоих на одной доске. Создавая оригинальные театральные комбинации «за художника» и «за публику», выступая полномочным представителем игровых сторон, Мейерхольд, по сути дела, легко манипулировал обоими. Это была своего рода интеллектуальная самоигра Мастера, результатом которой стала модель принципиально нового театрального организма, поначалу еще не оформленного ни идеологически, ни эстетически.

«Зрительскую массу» Мейерхольд в своей модели наделял правом социального заказа:

«Иная публика, которая не вынесет многого теперь – когда каждый зритель представляет собою как бы модель Советской России, – фраза броская, многозначительная, но, признаемся, малосодержательная. <...>

Теперь мы уже стоим на страже интересов не автора, но зрителя.

Интересы аудитории, зрительного зала приобретают решающее значение. <...>

Так и необходимость новой композиции “Зорь” вызвана тем, что авторы ее получили от современного зрителя волнующий их ЗАКАЗ». В нарисованной несколько условной, умозрительной композиции просматриваются по крайней мере три силы – автор (театр, художник), несколько загадочное «мы» – вероятнее всего идеолог, вождь, и мифический зритель. Но, по сути, во всех трех ипостасях – заказчика, исполнителя-подрядчика и идеолога – выступал сам Мейерхольд. «Современный театр хочет выйти на открытый воздух, – провозглашал он. – Мы хотим, чтобы нашим фоном были или железная труба, или море, или что-то построенное новым человечеством»⁷⁵. Отсюда – яростная борьба с буржуазным театром, отказ от сценической коробки, выход на открытые пространства, обращение к броским агитплакатам, метафорическим образам и маскам.

⁷⁵ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. С. 13–14.

«Зори» 7 ноября 1920 года – подарок к 3-й годовщине Октября. Режиссеры Вс. Мейерхольд и В. Бебутов в соответствии с требованиями «переживаемого момента» создавали яркое митинговое зрелище, лишенное сценической рампы, – она мешала эмоциональному единению зала и сцены. В финале спектакля-митинга отряды организованного зрителя заполняли все пространство. «Торжественно и грозно раздаются звуки похоронного марша, – писал критик Э. Бескин. – Я видел, как зрители-красноармейцы инстинктивно снимают шапки. В театре ощущается биение общего пульса, общий ритм. А когда над громом убитого руки рабочих ударами молота сокрушают колонну власти старого мира, весь зал и актеры сливаются под звуки “Интернационала” в клятве построить новый мир»⁷⁶.

Но желаемого единства удавалось достичь далеко не всегда. К.Л. Рудницкий приводит суждения Луначарского: рабочие, <...> сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или иную подробность декорации, спрашивали его: Что сей сон значит?»⁷⁷. 24 ноября «Зори» исполнялись для красноармейцев московского гарнизона. «Особенность этого спектакля, – поясняла печать, – заключалась в том, что на нем была осуществлена первая попытка активного слияния зрительного зала со сценой. Красноармейцы придали спектаклю праздничный характер: своими знаменами и оркестрами они участвовали в ходе всего спектакля, активно реагируя на все его наиболее значительные моменты»⁷⁸. Но критику было неизвестно, что реакции зрителей заблаговременно выверялись и разыгрывались по жесту «дирижера». Весьма примечательно – сам Мейерхольд не очень-то надеялся на успех своего программно-спектакля и предусмотрительно подстраховывался. Размещенной в разных точках зала клаке вменялось в обязанность в нужных местах по условному знаку восторженно прерывать пламенную речь главного героя. «Народ безмолвствует, – комментировал ситуацию другой, более внимательный и осведомленный критик. – Аплодируют “зрители” в оркестре, аплодирует клака, неприятная тем, что она на виду»⁷⁹.

Возможно, играть спектакль, в котором уже заблаговременно запрограммированы реакции публики, актерам было проще, но очевидно, что сама атмосфера представления обретала предсказуемость, нарочитую искусственность, исключала импровизационность живого диалога. Интерес «вольной» публики быстро спадал, организованных

⁷⁶ Фамарин К. (Э. Бескин). Драма в Москве // Вестник работников искусств. 1920, ноябрь–декабрь. С. 62.

⁷⁷ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1976. С. 241.

⁷⁸ Новый зритель – актер // Коммунистический труд. 1920, 26 ноября. С. 4.

⁷⁹ Цит. по: Рудницкий К. Указ. соч. С. 241.

зрителей заставляли принудительно смотреть спектакль по несколько раз – ради аншлага. «Корреспондент “Гудка” рассказывал, как один красноармеец на вопрос: нравится ли ему пьеса и который раз он смотрит ее, ответил: «пьеса не нравится, а смотрит он ее в третий раз...

– Зачем же вы третий раз смотрите ее?

– Пригоняют, – злобно пробурчал красноармеец.

– Слышите, товарищи из 1 театра РСФСР? – торжествующе вопрошал автор заметки. – ПРИГОНЯЮТ! Ведь в этом коротком слове ваш приговор»⁸⁰.

Таким образом, политический и эстетический эффект спектакля часто провоцировался манипулированием зрительскими реакциями. Методы и способы такой «провокации успеха» известны издревле. Они широко используются – в цирке, в фольклорных представлениях, на разного рода политических собраниях и митингах – организация массового политического поведения знает множество провокативных способов активизации зала – клака, «подсадные утки», группы скандирования, поддержки – продолжительные, долго не смолкающие аплодисменты, крики «Да здравствует!» или свист – «Долой!» и пр. Огласка «внезапно поступивших» фронтовых сводок, «стихийная» запись добровольцев, «неожиданное» хоровое пение, восторженный выход демонстрации – явление одного социально-психологического ряда. Зрительный зал служил Мейерхольду и Бebutову экспериментальной площадкой в той же мере, что и сцена⁸¹. «Многие театры ставили тогда “народные” спектакли, на которые устраивались культпоходы, – пишет Д. Золотницкий, – но только здесь так настойчиво пробовали превратить организованного зрителя в соучастника действия. Не всегда бралась в расчет природа зрительского восприятия: далеко не каждый зритель склонен подвергаться натиску со сцены, включаться в игру, петь гимны и скандировать лозунги вместе с актерами. Мейерхольду подчас изменяло чувство реальности. Природу зрителя он думал переделать враз, а с ней штурмом решить и другие вопросы нового театра. Иногда он заполнял зал воинскими частями и стимулировал зрительские реакции на буквально понятых началах воинской дисциплины»⁸².

В каком реальном контексте социально-художественного бытования сценического искусства 1920-х годов оказались «Зори», показала смелая попытка пародийного высмеивания спектакля, его выпренной патетики и возбужденного политического пафоса. Ю.А. Дмитриев описывает представление театра «Мастфор» на Арбате 23 марта 1921 года. «В “Вечерах пародий” играли версию

⁸⁰ Посвящается театральному отделу Наркомпроса // Гудок. 1921, № 230, 16 февраля. С. 2.

⁸¹ См.: *Алтерс Б.В.* Театральные очерки. В 2-х т. М., 1977. Т. 1. С. 31–49.

⁸² *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. С. 109.

чеховского водевиля “Предложение”, в которую “вплетался” кульминационный эпизод мейерхольдовских “Зорь” – на сцену врывается Вестник с сообщением о взятии Перекопа, и клака взрывалась овацией, бурно комментировала события. Но тут спор жениха и невесты о принадлежности Воловых лужков достигал высшего напряжения, и клака в зале начинала энергично размахивать красными флагами и орать – “Воловы лужки наши! Наши!”⁸³. Такое резкое комедийное снижение пафосной героики «Зорь» публика «Мастфора» принимала с искренним восторгом.

Сам этот факт красноречиво свидетельствовал о том, что зритель продолжал упорно отстаивать свою суверенность, свободу выбора, волеизъявления в проявлении эстетических и социальных симпатий и антипатий, не желал поддаваться командному, армейскому идеологическому нажиму, как этого хотел Мейерхольд. Не случайны поэтому его ревнивые и саркастические филиппики в адрес «старого театра», «старого зрителя», полные опасного провокационного подтекста и даже прямых политических намеков, рискованных ярлыков и обвинений в классовой враждебности.

Публика празднеств и массовых действий

С началом Гражданской войны политическое руководство страны среди прочих агитационно-пропагандистских ресурсов использовало искусство как мощный инструмент в целенаправленном формировании социально-психологического климата не только в армии, но и в обществе в целом.

Постановление Совета рабочей и гражданской обороны от 7 апреля 1919 года открывалось пунктом: «1. Все граждане РСФСР, без различия пола и возраста, принадлежащие к числу сценических и театральных работников, подлежат точному учету на предмет возможного использования их по обслуживанию Красной армии по профессии»⁸⁴.

Таким образом, у деятелей театра практически не оставалось выбора – каждый оказывался если не реально призванным, то потенциально мобилизованным в ряды РККА. Политуправление Реввоенсовета Республики и его нижестоящие подразделения организовали широкую сеть армейских театров по всей армейской вертикали и привлекли профессиональных литераторов и любителей к созданию актуального пропагандистского репертуара. При всей массовости этой кампании кадровый отбор был достаточно строгим и отфильтрованным. В августе 1919 года Политбюро ЦК РКП(б) принял специальное «Постановление о проверке артистов, отправляемых для

⁸³ Дмитриев Ю.А. Театральная Москва. М., 2001. С. 113.

⁸⁴ Очерки русской советской драматургии. В 3-х т. Л., 1963. Т. 1. С. 15.

выступлений на фронт», 11-й пункт которого гласил: «При посылке новых групп артистов требовать персональной проверки через ВЧК каждого»⁸⁵.

В создавшихся специфических условиях массовой агитационно-пропагандистской работы художественная аудитория разрасталась: ею становились не только все военнослужащие, но и многочисленное население городов, поселков и деревень, в которых эти части дислоцировались. Между тем театральное воздействие на массы оказалось столь значимым, что поразило многих высоких военачальников. «Штаб и командование фронтом придают громадное значение роли агитации и пропаганды среди красноармейцев и населения. Мы воюем не только оружием, – докладывал М.В. Фрунзе. – Недавно произошло следующее. Перед одной из крепко потрепанных дивизий, когда она пришла на формирование в тыл, выступала такая передвижная труппа. Начальник политотдела армии сам написал для нее пьесу. Произошло форменное чудо. После спектакля усталая, задержанная многомесячной фронтовой службой красноармейская масса потребовала, чтобы дивизию немедленно вернули на фронт. Врангеля надо уничтожить – стереть с лица земли! – таково решение, принятое в результате этого спектакля. Вот вам идеология в искусстве, когда ее умело применяют»⁸⁶.

Притом что агитпьесы писались и ставились наспех, к случаю, и чаще всего не имели художественных достоинств, пропагандистское значение их было очень важно. В армейских походных условиях митинговая форма агитационной работы отходит на второй план, уступая место театральному зрелищу, созданному на живом материале реальных событий. Об этом свидетельствует отзыв журнала «Вестник театра». После разгрома десанта Врангеля на Кубани политработники сочли необходимым провести широкую кампанию, разъясняющую красноармейцам смысл и значение победы над белыми. «Столкнувшись с обычными формами массовой агитации в виде митингов и собраний, работники дивизии пришли к заключению, что эта форма агитации совершенно устарела и не достигает уже цели пропаганды». Тогда на городской площади аудитории, состоявшей из 10 000 красноармейцев местного населения, показали агитпьесу «Суд над Врангелем». Успех зрелища был огромным. Как писал очевидец, «речи защитников и свидетелей Врангеля все время прерывались криками и сплошным воплем: “Врешь, не обманешь, кровопийца!”»⁸⁷.

Агитпьеса, массовая инсценировка, создаваемая нередко в ходе коллективного импровизационного творчества, стала неременной

⁸⁵ Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б)–ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. М., 2002. С.13.

⁸⁶ Там же. С. 16.

⁸⁷ Там же. С. 18.

частью празднования разного рода красных календарных дат, чрезвычайно приблизила широкие массы к театральному искусству. Инсценировки ставились в казармах, на городских площадях, в лагерях. В Петрограде с участием многотысячной толпы представления на Дворцовой площади стали традицией. В ноябре 1919 года ставилось празднество «Красный год», завершившееся сценами штурма Зимнего – оплота царизма и буржуазии. Спустя год «Взятие Зимнего дворца» повторили более красочно и масштабно⁸⁸.

Если учесть, что массовые инсценировки имели широкое распространение – некоторые пьесы и сценарии издавались большим тиражом, ставились в армейских частях, на центральных площадях городов, во многих провинциальных поселениях, – то можно представить, насколько широк оказался круг как самих исполнителей, так и аудитории – огромные массы народа оказались вовлечены в орбиту театральных впечатлений, это обстоятельство серьезно отразилось на судьбе всей художественной культуры 1920-х годов, а сценического искусства – в особенности. Просветительский эффект театра оказался не менее значим, чем эффект пропагандистский, идеологический, эстетический. Огромные массы людей оказались в атмосфере воздействия новых образных систем, выразительных средств, стали свидетелями, а то и участниками диалога разных художественных направлений, школ – традиционных и авангардных, психологического театра и театра народной игры, социальной маски, фольклорного театра, уличного ярмарочного балагана, символистского, литургийного и массового агиттеатра, который в условиях революционных настроений подчас приобретал причудливые сочетания и краски, искал пути к разбуженному сознанию масс, ждал живого эмоционального отклика и потому серьезно увлекал мастеров сцены.

Поддержка массового театра такими разными по своим устремлениям режиссерами, как В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, Н.Н. Евреинов, С.Э. Радлов, Н.В. Петров, К.А. Марджанов, оказалась закономерной и своевременной. В 1918 году Вахтангов писал: «Надо ставить “Зори”, надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа... Хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших, поют мировую песню свободы»⁸⁹. Именно в становлении массового театра многим виделась перспективная линия развития сценического искусства. Теоретики и практики нового театра полагали, что игровое социальное начало поглотит зрителей, тем более, что прием массовости уходит корнями в народную игровую культуру, к ее дотеатральным

⁸⁸ См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921. И., 1968. С. 272–275.

⁸⁹ Цит. по: *Смирнов-Несвицкий Ю.* Вахтангов. Л., 1987. С. 136.

формам. Эти корневые основы и обусловили целостность и неповторимость массового театра послереволюционных лет. «Многообразие форм здесь чрезвычайно: практически отсутствует только психолого-бытовой театр, отданный на откуп профессионалам и городской буржуазной публике, – считает Ю.Б. Дворкин. – Массовый, самодеятельный театр ориентирован <...> на те формы театральной культуры, что не только предназначены народной аудитории, но и создаются ею в массовом соучастии»⁹⁰.

Взаимосвязь массового игрового театра с народной игровой культурой была в значительной мере обусловлена стремлением придать идеологическим посылам зрелищную увлекающую публику форму. Образ нового театра виделся Мейерхольду в сочетании «...света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля – вот наша театральная программа». Мейерхольд призывал вынести театр «из душных узких театральных коробок на широкую площадь», предрекал полное единение зрителей и исполнителей: «Театральное искусство выльется в массовые действия, но без рамок, не по “ранжиру”, театр жизни будет осуществлен, но сверху мы займемся не производственной пропагандой, а производством. Новый человек будет сам рваться к производству»⁹¹.

С.Э. Радлов – постановщик массовых инсценировок на Дворцовой площади и у Фондовой биржи в Петрограде – одновременно руководил театром «Народная комедия». Его программные лозунги – «эксцентризм как новый вид комического мироощущения», возврат к площадному зрелищу, к формам так называемого эстетического демократизма, к «массовым действиям» и уличным празднествам с их пышной революционной символикой и вовлечением в игру тысяч зрителей, к народным представлениям, звали к возрождению духа демократической Эллады, к эстетике средневекового балагана и условности шекспировской сцены. Сходные теоретические послы выдвигались еще до революции сторонниками традиционалистских и символистских театральных направлений. Теперь они обрели реальную возможность своего практического осуществления.

В 1918 году в Петрограде создана так называемая Красноармейская театрально-драматургическая мастерская. Ее основу составили бывшие актеры Передвижного общедоступного театра П. Гайдебурова и Н. Скарской, под их начало армейские части выделили около 100 красноармейцев, склонных к литературно-драматическим занятиям. Ко второй годовщине Февральской революции 1917 года Мастерская показала инсценировку «Свержение самодержавия».

⁹⁰ Дворкин Ю. Массовый театр: проблема взаимодействий в контексте культуры // Взаимосвязи. Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 10.

⁹¹ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. С. 484.

Зрители размещались по сторонам главного прохода зала и участвовали в шествии провокатора Гапона. Представление продолжалось эпизодами разгона революционных студентов, восстания Волынского полка, баррикадных боев, арестом императора Николая II и заканчивалось триумфальным апофеозом. Спектакль имел огромный успех, он ставился в воинских частях, а в ноябре 1919 года в более масштабном варианте был разыгран на Дворцовой площади в Петрограде под названием «Красный год» и завершён эпизодом массового штурма Зимнего дворца.

Вообще представления, посвященные историческим эпизодам свержения самодержавия, имели широкое распространение еще и потому, что их сюжетная схема могла быть удачно «опрокинута» на местные условия, на близкие и узнаваемые зрителями события, непосредственными участниками которых они сами были. На Кубани ставилась инсценировка «Взятие Ростова и Новороссийска», действо «О сокрушении Колчака». Пьеса «Волынка» – о подавлении кронштадтского мятежа – шла непосредственно в дни событий и заражала аудиторию ненавистью к врагам советской власти.

Но одновременно зрителей привлекали и помпезные зрелища, продолжавшие традицию городских представлений-маскарадов, шедшую чуть ли не от «Торжествующей Минервы» екатерининских времен. «Минерва», как известно, продолжалась три дня, в аллегорическом обличии омерзительного зла предшествующего императрице Екатерины правления и прославлении благостных грядущих дней ее царствования участвовало тогда несколько тысяч москвичей.

В Иркутске представление «Борьба труда и капитала», показанное 1 мая 1920 года сразу после демонстрации трудящихся, ставил молодой Н.П. Охлопков, он взял на себя исполнение зловещей роли Поверженного Капитала. «Действие заканчивается появлением на сцене многочисленных знамен, собравшихся на площади организаций и атакой построенных там войск. Артисты, изображающие одержавший победу ликующий пролетариат, садятся в автомобили и разъезжают по площади, приветствуемые десятками тысяч народу», – писала местная газета⁹².

В Петрограде аналогичное зрелище «Мистерия освобожденного труда» ставилось в 1920 году у портала Фондовой биржи на стрелке Васильевского острова. Представление было заказано Политуправлением Петроградского военного округа и осуществлялось режиссерами и художниками Ю.П. Анненковым, С.Э. Радловым, А.Р. Кугелем, С.Д. Масловской, дирижером Г.И. Варлихом с участием 4000 артистов, красноармейцев, учащихся театрально-художественных школ и кружков, любителей и зрителей, которых собралось в об-

⁹² Газета «Власть труда». (Иркутск), 1921, 5 мая. С. 2.

щей сложности около 40 тысяч человек. Его создатели ссылались на опыт празднеств Великой Французской революции. «Наступательное движение рабов нарастает, – описывал зрелище современник. – На открытом пространстве перед сценой, в грозной реальности развертывается бой между восставшими толпами и вооруженной властью. Теперь режиссура, в духе Рейнгардта (известный немецкий режиссер. – В.Д.) бросает сюда массы настоящих солдат, кавалеристы на конях, как бешеные, врзаются в ряды восставшего народа; частая пальба из ружей, подтягивается и артиллерия. У нас на глазах сооружаются настоящие баррикады! Масса восставших кричит, неподалеку на Неве воют сирены Балтийского флота! Да, так это было в дни Октября, когда после падения царизма нужно было дать решительный бой буржуазии. И решающий момент наступает. Войско вдруг поворачивает винтовки, братается с народом, в который должно было стрелять, масса солдат и рабочих, молодежи, мужчин и женщин в братских объятиях, в безумном упоении восторга и радости лавиной устремляются по лестнице наверх, а там между тем наступает полное разложение, катастрофа... Когда трон буржуа рушится в пропасть, раздаются могучие аккорды из оперы Римского-Корсакова “Садко”: “Высота ль, высота ль поднебесная, глубока ль, глубока Окиян-море”. С Петропавловской крепости звучат выстрелы пушек, на Неве завывают сирены кораблей, четыре больших оркестра начинают играть “Интернационал”. Все снимают головные уборы. “Интернационал” поют четыре тысячи участвующих на сцене, “Интернационал” поет все это море вокруг, вначале это было сорок тысяч, теперь, пожалуй, и все пятьдесят»⁹³.

Задача вовлечения людей в массовое действие умело решалась режиссурой. Представление «К мировой коммуне» показывалось 19 июня 1920 года, его ставили К.А. Марджанова, Н.В. Петров, С.Э. Радлов, В.Н. Соловьев, А.И. Пиотровский. Современник так описывал финальные эпизоды: «Раздается вопль мировой буржуазии, громкий пронзительный вопль, будто выпускаемый сотнями корабельных сирен. В то время как Советская власть трудится, рушится старый мир. На берегах Невы пылают пожары и грохочут взрывы, огромные столбы дыма застилают реку. Когда дым рассеивается, загорается яркий свет. “Да здравствует 3-й Интернационал!” Все кончается апофеозом...Нева изрыгает фейерверки и тысячи красных звезд – эмблемы РСФСР – загораются над публикой. Четверть миллиона зрителей и исполнителей слились уже в единую массу, среди которой дефилирует победоносная Советская Армия»⁹⁴.

«Взятие Зимнего дворца» ставилось в Петрограде на площади Урицкого. Прошло всего три года со времени реальных событий, но

⁹³ Советский театр. Документы и материалы. Т. 1. С. 266.

⁹⁴ Там же. С. 270.

усилиями пропагандистов, сценаристов, постановщиков, а главное, с участием многотысячной толпы в массовое сознание внедрялась мифологическая легенда о революционных победах и триумфах. Представлениям предшествовала огромная подготовительная работа. Специально организованный «Штаб уполномоченного по организации Октябрьских торжеств», размещенный в одном из корпусов Зимнего дворца, имел четкую структуру – службу связи, отделы транспорта, снабжения, корпус администраторов и уполномоченных. Театральные деятели Петрограда – актеры, режиссеры, музыканты, рабочие сцены – вызывались на площадь Урицкого мобилизационными повестками. В полном составе представлены театральные школы, студии, любительские кружки, мобилизованы воинские части. Перед дворцом развернута грандиозная стройка. «Армия плотников стучала молотками, воздвигая громадные помосты вдоль двух крыльев зданий, окаймлявших удивительнейшую в мире площадь <...> Площадь отводилась для грандиозной батальной картины – штурм Зимнего дворца народом и восставшими войсками, устремлявшимися к нему из-под арки Красной армии, со стороны Певческого моста, Миллионной улицы и Сада трудящихся»⁹⁵.

Создатели зрелища не скрывали того обстоятельства, что показанные события откровенно и масштабно преувеличивали реальность исторического факта. Один из авторов сценария, писатель Лев Никулин, позднее вспоминал, как на ночных репетициях в Зимнем дворце «полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали, кричали и безумствовали... Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч»⁹⁶. Авторы и организаторы представления предлагали всего лишь вариант событий, средствами театрализации выстраивали красочный пропагандистский миф. Как справедливо пишет Н.М. Зоркая, о действе «Взятие Зимнего дворца» сохранилось неизмеримо больше свидетельств и документов, чем о реальном взятии дворца в 1917 году. Празднество 1920 года. Именно это празднество, по сути дела, стало документальным материалом, первоисточником для множества последующих реконструкций – живописных, литературных, театральных, кинематографических. «Перед нами “миф мифа” – знаменитая, ставшая классической сцена штурма Зимнего с эффектными кадрами матросов, гроздьями повисших на чугунных узорных воротах, – описывает Н.М. Зоркая эпизоды фильма С.М. Эйзенштейна «Октябрь» (1927). – Эти абсолютно вымышленные, рожденные творческим воображением кадры становятся далее хрестоматийными историческими документами. Круг замкнулся. “Театр истории” вытеснил саму

⁹⁵ Советский театр. Документы и материалы. Т. 1. С. 274.

⁹⁶ Никулин Л. Записки спутника. Л., 1931. С. 46.

Историю, миф об Октябре как всенародном высокоорганизованном и возглавленном большевистской партией действе заместил состоявшийся тогда-то удавшийся большевистский переворот. Отвергнув (или, точнее. замолчав, “замаяв”!) поэтико-романтическую религиозную трактовку социалистической революции как некоего “Второго Пришествия”, советская идеология наделила “Октябрь” всеми признаками планетарного, вселенского события, объявила его свершением всех надежд и чаяний человечества, венцом истории, наступившим Эдемом на земле»⁹⁷.

15 июня 1924 года в Москве большую массовую митинговую игру-представление провели в честь V Конгресса Коминтерна. Рекрутированных непосредственно из толпы демонстрантов обрядили в одежды соответствующих персонажей и ввели в действие усилиями опытных затейников-организаторов. В финале всех зрителей собрали на выступления делегатов Конгресса. В мероприятии участвовало 6500 человек. В. Хазанова сообщает: «Заранее были организованы лишь воинские пехотные и кавалерийские части, отряды допризывников и духовые оркестры. 29 июня там же поставили пьесу “Земля дыбом” с 1500 участниками, которую под проливным дождем с большим энтузиазмом принимали 25 000 человек. 20 июля 1924 года ... поставили инсценировку “Июльские дни. Ленин и партия”, состоящую из 11 эпизодов, в которых участвовало 1500 человек из драматических, хоровых, физкультурных кружков, духовых оркестров, пионеры, воинские части, мотоциклисты, велосипедисты, два грузовика и два легковых автомобиля. На двух площадках размещались те, кто изображал Временное правительство и Совет рабочих депутатов. В пространстве между ними – четыре стола «редакции “Правды”». Подготовка заняла 7 дней и собрала 15 000 зрителей»⁹⁸.

Сближение массового и клубного любительского театра открыло перед идеологами и постановщиками новые возможности массовых зрелищ. Перспективы развития театрализованных представлений стимулировали строительство летних театрално-концертных парковых площадок, вместительных клубов, театров, стадионов. В Ростове проектируется Дворец труда с залом на 3500 мест, в Екатеринославском Дворце культуры зал рассчитан на 2150 мест, в ленинградских домах культуры – Нарвском, Володарском, Выборгском – залы планируются на 1500–3000 мест, причем их технологические характеристики многофункциональны и предполагают свободное перемещение в пространстве масс зрителей. Вс. Мейерхольд в содружестве с архитекторами С. Бархиным и Б. Вахтанговым разрабатывает оригинальный проект нового здания ТИМа.

⁹⁷ Зоркая Н.М. Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. М., 1996. Вып. 2. С. 65.

⁹⁸ Хазанова В. Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1932. М., С. 65.

Тем временем, пока новые помещения проектировались и строились, массовые зрелища ставились в старых интерьерах. В год десятилетия Октября режиссер И. Смолич показал в зале Ленинградского Малого оперного театра «синтетическое представление» «Двадцать пятое» – по поэме В. Маяковского «Хорошо». В Большом драматическом театре В. Раппапорт вовлек в зрелище «Десять Октябрей» весь зал, свыше 1000 зрителей, а в представлении «Штурм Перекопа» на сцене Мариинского театра публику «активизировали» 150 размещенных в партере и на балконах артистов. В Московском Театре Революции в агитзрелище «Десять Октябрей» также участвовала вся публика.

К середине 1920-х годов агитационными представлениями были «охвачены» широчайшие массы – прежде всего организованные слои городского населения – рабочая, комсомольская, студенческая молодежь, наиболее тесно сплоченная клубной кружковой жизнью, скученным бытом общежитий, «коммун», фабрично-заводских бараков. К середине 1920-х годов в стране выросло новое «коммунально-квартирное» поколение, готовое к коллективному времяпровождению, клубно-театральному бытию. Воспиталась «трибунно-митинговая» коллективистская аудитория, незнакомя с индивидуальным диалогом со сценой, не имеющая к нему навыка, не знающая эмоциональной, эстетической ценности межличностного художественного общения. В. Хазанова пишет, как в мастерской Педагогического театра под руководством режиссера Г. Рошала «успешно преодолевали грань между актером и зрителем, создавая особую атмосферу в зрительном зале, где по ходу спектакля затевались игры, выполнялись коллективные физкультурные упражнения, пелись комсомольские песни, а зрители свободно перемещались по всему зданию вслед за групповодами. Зрителей готовили к полноценному участию в театральном действии. На спектакле “Разлом” в Театре имени Е. Вахтангова предусматривалось хоровое пение “Интернационала”, в Театре Вс. Мейерхольда зрители вовлекались в исполнение революционных песен, дружно откликались на чтение газетных сводок, директив и приказов. В Московском ТЮЗе шли “игро-спектакли” с участием “играющего в театре зрителя”, и режиссер Ф. Каверин видел в них перспективные формы театра будущего. В 1931 году в Театре б. Корша на спектаклях зажигался свет и актеры, выходя из зрительских лож на сцену, провоцировали публику на “реактивное общение” по ходу спектакля. Трансформирующийся зал необходим для вывода действия за пределы сцены-коробки. Н. Охлопков, стремившийся в начале 30-х годов к “ретеатрализации театра”, задумывает в своем Реалистическом театре представления, где действие происходит в центре зрительного зала, на нескольких площадках, лестницах, мостах, подвесных балконах»⁹⁹.

⁹⁹ Хазанова В. Указ. соч. С. 82.

Влиянию «левого» профессионального, клубного, массового, уличного, площадного театра оказались подвержены широчайшие массы населения самых разных социальных слоев. Возникла потребность в типовом строительстве театров и культпросветучреждений большой вместимости, причем топография и конструкция залов и сценической площадки должны были обеспечивать изменение пространственных соотношений, максимальное слияние публики с исполнителями и пр. Было признано, что зритель-производственник, коллективист, не испорченный привычными театральными зрелищами, органично воспримет динамичные ритмы и краски оформления современных постановок.

Массовые празднества были порождены идеологией политического террора и военного коммунизма. Но уже к концу 1920-х годов обнажилась идеологическая и эстетическая исчерпанность. Однозначность политических масок классовых врагов приелась повторяемостью, однообразием, примитивностью изображения. Нечто сходное и с героем драмы и театра. Стихийные народные бунтари Разин, Пугачев, Болотников, современные фольклорные матросы-братишки, полные лихой отваги революционные робин-гуды постепенно вытесняются комиссарами, строгими «товарищами из центра», наконец, мудрыми вождями партии.

В массовом сознании революционных лет культивировался романтический идеал свободы, народного ликования, победы над угнетателями. Власть умело использовала социально-психологическую ситуацию и во многом сама формировала ее. Она стремилась закрепить мощную социальную эмоцию, безоглядную веру в справедливость и необратимость происходящих событий. Вера вытесняла знание, опыт прошлого, социальную память, исторические традиции, вера тонула в культивируемом коллективном экстазе. По точному наблюдению С.Л. Цимбала, «все формы реставраторства, казавшегося таким чудотворным способом обновления искусства, использовались для того, чтобы возникла видимость демократизации этого искусства, его сближения с революционным народом. Но на деле подобная демократизация обернулась, неизбежно должна было обернуться, его безнадежной эстетизацией, уводом от реальной действительности в мир самоцельных эстетических изысканий и абстрактных, лишенных всякой связи с духовной жизнью народа, экспериментов. При помощи подобных экспериментов искусство по видимости обновлялось, а на самом деле теряло во многих случаях все признаки искусства, переставало отражать жизнь, учиться у жизни и воздействовать на жизнь»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Цимбал С.Л. Адриан Пиотровский. Его эпоха. Его жизнь в искусстве // Пиотровский Адриан. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 21–22.

Публика нового поколения

В 1918 году Ленин предложил Луначарскому «двинуть вперед искусство как агитационное средство». Этот призыв был принят наркомом к исполнению и развит в ходе становления самодеятельного театра. Но еще в 1908 году Луначарский выдвинул идею создания театра как некоего «праздника самозабвения», «оргийного ликования», «самоуверенного вызова будущему». «Свободный, художественный постоянно творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы, – мечтал Луначарский. – Общественный театр будет местом коллективных постановок трагедий, долженствующих поднимать души до религиозного экстаза»¹⁰¹.

Признавая исключительно важную роль публики в развитии современного социально-художественного процесса, идеологи нового театра вместе с тем смутно представляли себе ее истинные вкусы, взгляды, установки и достаточно произвольно их интерпретировали. Возлагая на себя полномочия и права говорить от имени нового – пролетарского, рабочего, крестьянского, красноармейского зрителя, идеологи, по сути дела, присвоили себе право строить искусство, театр, исходя подчас из весьма приблизительных домыслов и реальных представлений о потребностях и ориентациях нового зрителя.

Мейерхольд, например, не считал зазорным в приказном порядке обязывать массы посещать театры: «утомленные дневным трудом и еще более обессиленные иногда принудительным маршем (в кармане бесплатные билеты из профсоюза) пролетарии». 15 февраля 1921 года, будучи уже заведующим Театральным отделом НКП, Мейерхольд подписал циркуляр, адресованный губернским ведомствам наркомата образования о распределении жетонов на бесплатные места в театрах. Д.И. Золотницкий так комментирует эту административную акцию: «Добрая воля зрителей, их охота идти или не идти в театр, смотреть тот или другой спектакль, в расчет не принималась: уравнивательные принципы экономики «военного коммунизма», вызванные нуждой и потому целесообразные, нарочито переносились на почву зрелищ, где привиться не могли»¹⁰².

Между тем театр должен был уравновесить бытие индивида и коллектива. В предлагаемой вождями идеологической и политической концепции театра индивид вытеснялся коллективным героем, утверждавшим интересы нового господствующего класса-гегемона – пролетариата. В условиях социального идеологического контроля свободный диалог индивида с театром практически не мог состояться, он был заранее предсказуем мистификацией светлых и неизбежных перспектив социальной свободы.

¹⁰¹ Луначарский А. О театре и драматургии. Т. 1. С. 154.

¹⁰² Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. С. 85.

Однако только на насильственной мобилизации публики театр долго просуществовать не мог, необходимо было задействовать и какие-то личные стимулы заинтересованности публики в посещении спектаклей. В 1918 году в статье «Чего мы должны искать?» Луначарский призывал «искать такой театр, который был бы народным, который “имел бы успех” у широких масс»¹⁰³. Отсюда – «красное массовое гулянье», «красный балаган», «красные праздники» с участием управляемой многотысячной толпы.

Второе, не менее важное условие для процветания нового театра – отторжение человека от старого быта, приобщение к быту новому, социалистическому. Но никто толком не знал, в чем его суть. Искусство, полагал Луначарский, должно «...перекочевать из митинга в быт»: «Ведь мы же не знаем нашего быта <...> Мы все страдаем от того, что живем в новом мире, который сам себя еще не опознал. Нам нужен театр, который раскрыл бы нам: что это за новые лица, что это за мужик, что такое нынешний рабочий»¹⁰⁴.

Незнание, неведение, как известно, не освобождает от ответственности, но творцов нового искусства это обстоятельство никогда не смущало – они спешили, им было некогда. Луначарский призывал чутко наблюдать окружающую жизнь, усвоить наш нынешний быт, обратиться к зрителю «с проповедью нынешних, только еще растущих этических ценностей». Из «левого театра» бытовая драма категорически изгонялась. И это понятно – быт тянул человека в семью, к домашнему очагу, в личное хозяйство, отторгал от общей коллективистской жизни. Идеологам нового искусства необходимо было разорвать нити, связующие человека с семьей, с «домашними» делами и заботами. «Быта своего пролетариат любить не может», – уверенно заклинал Луначарский. Это противоречило реальности, которая была намного сложнее умозрительной, патерналистской модели Луначарского. Историческая логика взорвана, последовательность нарушена, только на очищенном для новой жизни пустыре должны взрасти яркие культурные побеги.

Но кто реально выступал в качестве нового зрителя нового театра? В условиях глобальных социальных перемен в пространстве страны мигрировали массы людей, оторванные от семей, от дома, от работы – люмпенизированные крестьяне, рабочие, демобилизованные солдаты, матросы, мещане, бывшее чиновничество, интеллигенция, выбитая из колеи привычного жизненного уклада. В 1920-х годах выросло новое поколение, чье отрочество и юность пришлось на тотальную разруху, нищету послевоенных и революционных лет – голод, вынужденная миграция, жестокое безумие Гражданской войны, массовое беспризорничество, террор военного коммунизма. По дан-

¹⁰³ Луначарский А. Собр. соч. Т. 3. С. 216.

¹⁰⁴ Там же. С. 207.

ным Всероссийской переписи населения 1926 года, в европейской России среди городской молодежи двадцатилетнего возраста 24,4% юношей и 50,1% девушек не владели грамотой¹⁰⁵. Навыки восприятия искусства переселенцев, с трудом адаптирующихся в городской среде, были весьма специфичны. А.Я. Куклин свидетельствует: «Еще долго после революции сельский зритель с недоверием относился к искусству кино, невпопад вскрикивал, охал, шалел от удивления, забегал за экран “проверить” артиста, и поэтому многим режиссерам вменялся перемонтаж фильма специально для деревни. Мне самому в многолетнем изучении культуры советской деревни доводилось встречаться с фактами неприятия старыми людьми киноискусства по причинам несовпадения темпа движения ленты с возможностью ее смыслового генерирования, или “безбожности”, так сказать крупного плана кадра, понимаемого как физическое “усекновение” головы ног и т.п.»¹⁰⁶. Далеко от широких масс был и профессиональный театр.

Новый социалистический быт, который массы захотели бы принять, «полюбить», еще «не сложился», он был попросту трудно различим в дыму революционной перестройки. Старый быт, его мораль и психология высмеивались и разоблачались как «буржуазные, классово-враждебные пережитки». Действительность же еще не обрела своего четкого образно-эстетического выражения, выступала в условных риторических заповедях, закланиях, декларациях, в аллегорических очертаниях, как некая предтеча лучезарного завтра. Луначарский признавался, что идея превращения государственного театра в пролетарский неосуществима.

Культивируемому, но четко не оформленному предощущению торжества победы, реванша над прошлым ближе всего оказалось фольклорно-игровое действо. «Скоро не будет зрителей, все будут актерами, – предрекал Мейерхольд, – и только тогда мы получим истинное театральное искусство. Теперь же, в переходное время, все внимание обращено на самодеятельность кружков... Для новых слов нужен новый пафос, новая форма. Мы хотим уйти из тесной коробки сцены на улицы, хотим оторваться от закрытого театра. Долой скуку! <...> Мы ждем возрождения балагана. Пора актеру стать бродягой»¹⁰⁷.

В отличие от массового празднества, где зритель оставался «винтиком», деталью регулируемого и управляемого сверху движения толпы, самодеятельный театр вводил его в процесс живого «социального исполнительства». Ядром его «роли» «...становится самодвижение личности вверх, ее распрямление с горделивым ощущением своей социальной полноценности, – пишет Ю.Б. Дворкин. – Стремление

¹⁰⁵ Урланис Б.Ц.. История одного поколения. М., 1968. С. 123.

¹⁰⁶ Куклин А.Я. Указ. соч. С. 71.

¹⁰⁷ Мейерхольд В. Статьи. Письма. Беседы. Речи. Т. 2. С. 484.

обрести новый социальный статус в игровом поведении превалирует над художественно-игровым совершенством исполнения, обрядовое начало – над театральнo-драматическим, точнее, первое определяет второе»¹⁰⁸.

На новом этапе развития советского театра фольклорная обрядовая социализация оказалась доступнее и увлекательнее, чем митинговая экспрессия заорганизованных массовых празднеств. В массовых празднествах и инсценировках сущностью становилось не столько развитие драматических событий, сколько соперничество политических лозунгов и дежурных идеологических заклинаний. В самодеятельном театре социальная игра выступает как осознание переустройства бытия, реальной окружающей среды.

В 1919 году В.Н. Всеволодский-Гернгросс высказал убеждение в социально-художественной целесообразности создания массовых действий на уровне эстетического примитива, на основе культовых обрядов с участием в них <...> «младенчествующего народа, нуждающегося в младенческой форме искусства»¹⁰⁹. В этой связи уместно вспомнить ответ В. Ленина на лукавое суждение К. Цеткин, полагавшей, что безграмотность русских крестьян, солдат и рабочих «...облегчила дело революции. Она предохранила мозги рабочего и крестьянина от того, чтобы быть напичканными буржуазными понятиями и воззрениями и захиреть. Ваша пропаганда и агитация бросает семена на девственную почву. Легче сеять и пожинать там, где не приходится предварительно выкорчевывать целый первобытный лес.

– Да, верно... Однако только в известных пределах или, вернее сказать, для определенного периода нашей борьбы, – возразил Ленин. – Безграмотность уживалась с борьбой за власть, с необходимостью разрушать старый государственный аппарат. Но разве мы разрушаем единственно ради разрушения? Мы разрушаем для того, чтобы воссоздать нечто лучшее. Безграмотность плохо уживается, совершенно не уживается с задачей восстановления»¹¹⁰.

Не очень ясно, о каком воссоздании, о восстановлении чего рассуждал Ленин, тем более, что тезис «разрушить до основания», до пустыря оставался в силе, опора на невежество, на безграмотность, а точнее, на минимум грамотности, позволяющим массам лишь самостоятельно, без посредничества интеллигенции, читать приказы и воззвания оставалась для власти привлекательной. Это подтверждают многочисленные высказывания вождей и идеологов большевизма – Ленина, Троцкого, Бухарина, Луначарского.

¹⁰⁸ Дворкин Ю. Указ. соч. С. 33.

¹⁰⁹ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Массовое действо // Вестник театра. 1919, 18 декабря. С. 2. Дворкин Ю. Указ. соч. С. 35.

¹¹⁰ Ленин о литературе и искусстве. М., 1968. С. 664.

В массовой инсценировке растворялась индивидуальность не только зрителя, но и актера-исполнителя. Место реального человека занимала его функция. В инсценировке размывалась личность, она трансформировалась в социальные маски «друзей» и «врагов народа» – рабочих, крестьян, красноармейцев, буржуев, угнетателей-империалистов, паразитов-священнослужителей, злодеев-офицеров и др. Фигуры-маски точно фиксировали расстановку классовых сил, предрешенность победы. Они перемещались из представления в представление в окружении ликующей или негодующей толпы статистов.

Руководитель самодеятельного театра Тамбова красочно описывал поставленную в 1919 году – всего за неделю – собственную музыкально-драматическую композицию, своего рода оперативный отклик на восстание тамбовских крестьян. Зрелище начиналось песней на слова Ф. Шкулева «Мы кузнецы и дух наш молод...». «Хор располагался по обеим сторонам сцены. С первыми нотами раскрывался занавес и представляли фигуры работающих у наковален молотобойцев и кузнецов. Багровое пламя сверкало над горном <...> Внезапно в мажорную тональность песни врывались тревожные ноты. Труба играла сбор, глухо гудел набатный колокол. Над хором поднимались плакаты, подсвеченные прожекторами. Они призывали к защите свободы. Свет постепенно ослабевал, занавес медленно закрывался. На авансцену выходил актер и обращался к зрителям:

“Ты слышишь звон тревожный и мятежный, товарищ брат?
На смертный бой кровавый неизбежный зовет набат...”

Шел занавес. Теперь на сцене был отряд вооруженных людей. Хором повторялась заключительная строфа стихотворения о грозном бое, последнем и победном. Декламация заканчивалась пантомимой “На защиту свободы”. Хор запевал “Смело, товарищи, в ногу”. Отряд строевым шагом пересекал сцену и уходил через зал, сопровождаемый овацией зрителей. Отряд комплектовался не из студийцев, а из тех, кто действительно шел на фронт добровольцем или по мобилизации»¹¹¹.

В.Н. Всеволодский-Гернгросс определял природу такого типа зрелища как действие, вбирающее в себя энергетiku зрителей и исполнителей в игре, в фольклорном обряде, в коллективной театрализации с присущими поведенческими формами, «петрушечным» балаганным диалогом, лексикой народных персонажей, столь близкой красноармейской, крестьянской, рабочей массе.

Армейский фронтовой театр оказался на пересечении концепций, характеризующих направленность развития театрального процесса.

¹¹¹ Гранат Л., Варзин Н. Актеры – агитаторы, бойцы. М., 1970. С. 131–133.

С одной стороны, обозначилось неприятие «старого театра». В докладе на заседании Первой армейской культурно-просветительской конференции IX кубанской армии указывалось: «Общее положение театральные дела отозвалось и на армии, уделившей на первых порах слишком много места и внимания профессионалам. Группы, из них составленные, были по всем частям, стоили громадных денег и ничего, в сущности, не давали, так как творили плоть от плоти старый театр, в котором они прошли выучку и гнилыми традициями которого пропитались. Но параллельно работе армейских профессиональных трупп шла работа в красноармейских драматических кружках, в недрах самой армии нарождался новый репертуар, создаваемый творчеством самих красноармейцев, подлинно пролетарский, близкий и понятный массе»¹¹².

При этом в донесениях в Политуправление армии постоянно подчеркивалось огромное влияние театра на красноармейцев и публику: «Театр привлекает массу зрителей и дает “толчок мысли”... Всего за время поездки было дано восемнадцать спектаклей и двадцать концертов. Для труппы является величайшим удовлетворением то, что через ее спектакли и концерты прошло свыше пятидесяти тысяч красноармейцев, которые, несомненно, сыграли большое значение в победе над черным бароном Врангелем», – отчитывались Политическому управлению Красной армии руководители фронтовой труппы¹¹³.

Практика показала, что несмотря на «агрессию» по отношению к «старому театру», подготовить кадры для театра «нового» могли только профессионалы; они обучали «инструкторов фронтовых театров» или сами становились ими. В центре и на местах шла мобилизация творческих работников самых разных специализаций. Так, в Мариуполе приказом от 24 июня 1920 года «всем артистам, музыкантам и писателям предлагалось в трехдневный срок ... зарегистрироваться в культурно-просветительном отделе политотдела <...> Лица, уклонившиеся от регистрации, будут привлечены к ответственности по всем строгостям революционных законов»¹¹⁴.

Что же касается репертуара, то в нем была представлена не только героико-романтическая отечественная и зарубежная классика, но и бытовая комедийная пьеса, водевили, скетчи, фрагменты оперетт. Труппа под руководством известных актеров бр. Адельгеймов в марте 1919 года показывала красноармейцам «Разбойников» Шиллера, «Ревизора» Гоголя, «Кручину» Шпажинского. Театр революционной сатиры в сентябре 1920 года показывал в воинских частях сцены из «Бориса Годунова» Пушкина, «Канитель» Чехова, «Сон советника Попова» А.К. Толстого, сцены из «Мертвых душ» Гоголя. Если

¹¹² Советский театр. Документы и материалы. Т. 1. С. 317–318.

¹¹³ Там же. С. 123.

¹¹⁴ Там же. С. 303.

учесть, что в театральном обслуживании фронтов были задействованы сотни трупп и тысячи артистов, то можно представить, сколь огромен и одновременно разнороден по своим социальным, национальным, возрастным и прочим демографическим характеристикам был состав зрителей.

Исходные формы самодеятельного театра 1920-х годов связаны со студийными Пролеткульта. Еще до октября, в июне 1917 года, один из его главных идеологов, П.М. Керженцев, в программной книге «Творческий театр», прямо заявлял, что – Пролетарский театр не ставит своей задачей создавать художественные ценности, он должен «...выразить новую психологию рабочего класса, должен дать возможность пролетариату проявить свой собственный театральный инстинкт, дать ему широкое поле для творчества на подмостках... Надо не столько «играть для народной аудитории», сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства». При этом пролетарское искусство обязано сохранять свою классовую чистоту и потому «...всякая попытка создать социалистический театр руками самых гениальных буржуазных актеров будет... бесплодна... Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, он будет истинным творцом нового, пролетарского театра»¹¹⁵.

В реальности, однако, сохранить «классовую чистоту пролетарского театра» было трудно, сочетать производство и искусство не удавалось, а уроки сценического мастерства приходилось брать у артистов бывших императорских театров или «буржуазного» Художественного и других мастеров столичных и провинциальных трупп. «Пролеткультовским самодеятельным коллективам была присуща «ненависть к буржуазному старью», – к профессиональному театру, к традициям культурного наследия, к интеллигенции и к интеллигентности, – пишет Д.И. Золотницкий. – Интеллигентов едва терпели; для них была установлена десятипроцентная норма. Все совпадали в решимости отменить бывшее прежде и поступать наоборот»¹¹⁶.

Тем не менее кроме профессионалов, кроме творческой интеллигенции, которую так дискриминировал Пролеткульт, осуществить масштабную программу вовлечения масс в искусство было некому. Приходилось идти на разумный идеологический и политический компромисс. В резолюции Первой всероссийской конференции Пролеткульта от 18 сентября 1918 года особо указывалось: «Инструкторская работа в студиях должна идти при участии тех профессиональных актеров, которым близки стремления рабочего класса к созданию социалистического театра. Работая под идейным социалистическим контролем, эти профессионалы-техники будут обучать рабочих необходимой азбуке сценического искусства, ознакомлять с новейши-

¹¹⁵ Керженцев П.М. Творческий театр. М.; Пг., 1923. С. 67, 88.

¹¹⁶ Золотницкий Д. Указ. соч. С. 295.

ми течениями, предоставляя затем широкое поле для свободного творчества артистам-пролетариям»¹¹⁷. Инерция развития пролетарского театра задавалась профессионалами. А в Докладной записке руководителей Театра петроградского Пролеткульта, направленной в руководящие инстанции, признавалось: «Без хороших спецов мы не можем создать театральную культуры. Без них же мы не можем и показать нашего репертуара»¹¹⁸. Вывод очевиден: именно художественным талантом, профессиональным и организаторским опытом создавался пролетарский театр и его разновидности – массовые инсценировки, уличные и площадные представления, клубные спектакли и интермедии. В докладе секретаря петроградского Пролеткульта В.В. Игнатова на Первой Московской общегородской конференции Пролеткульта 23 февраля 1918 года на «пролетарский театр» возлагалась поистине глобальная задача: «Вскрыть все заблуждения человечества на почве существующих религий и государственного строя, установленного без воли рабочего пролетариата, на почве преклонения перед роком и провидением, показывая, что то и другое создано беспомощностью человека, а впоследствии использовалось в корыстных целях монархами, капиталистами и всякого рода эксплуататорами... Пролетарские театры должны углублять в пролетарских массах сознание их непреложного права полного хозяина и распорядителя жизни, их долга, обязывающего их к самостоятельному изысканию кратчайших путей и сильнейших средств для построения жизни трудящихся всего мира на социалистических началах»¹¹⁹.

П. Керженцев отрицал культурную преемственность буржуазного и пролетарского театра, полагая, что уже в ближайшие два-три года здания театров Москвы и Петербурга по праву перейдут пролеткультовским коллективам. Другой идеолог Пролеткульта А. Богданов не был столь категоричен в отрицательной оценке искусства прошлого. Но в целом идеология Пролеткульта внедряла в сознание своих сторонников неприятие всего «непролетарского», «буржуазного», «интеллигентского» как эстетически чуждого и классово враждебного. В сочетании с целенаправленными кампаниями политической активности масс на разжигание классовой ненависти идеология Пролеткульта объективно вела к духовному оскудению, к упрощению культуры. Так, «Декларация фракции коммунистов по вопросу пролетарского театра» от 28 октября 1919 года призывала оградить «массовое действо» от всяких налетов чуждых ему культов, библейских ритуалов и обрядов, от христианских, народно-национальных и даже гражданских празднеств Великой Французской революции. Фракция требовала: «1) всемерно бороться с профессиональным театром, 2) бди-

¹¹⁷ Советский театр. Документы и материалы. Т. 1. С. 331.

¹¹⁸ Там же. С. 340.

¹¹⁹ Там же. С. 330.

тельно охранять классовую чистоту и независимость художественных форм и методов работы пролетарского театра, 3) парализовать всякие попытки промежуточных групп, отравленных тлетворным духом буржуазной культуры или ушибленных мертвым величием прошлых эпох – навязать существующему пролетарскому и грядущему социалистическим театрам мелкобуржуазные паллиативы сценической культуры и прочие отбросы холопствующего мещанства. Да здравствует пролетарский театр и пролетарская диктатура в искусстве как единственная мера полного очищения наших путей от сорных трав минувшего, ради полного торжества коммунизма»¹²⁰.

Самодеятельный театр, активно заявивший о себе после окончания Гражданской войны с роспуском многих армейских театров, получает развитие во множестве рабочих клубов. НЭП расколол общество по многим важным социально-политическим, культурным, имущественным признакам. НЭП вывел театры из сферы диктата идеологической монополии и поставил культурную жизнь в условия динамичных рыночных отношений. Теперь свободные цены, устанавливаемые театрами, воздвигли определенный барьер в отношениях с массовым и малоимущим зрителем и он хлынул в самодеятельные театральные коллективы. «Клубная работа, – указывалось в «Резолюции XII съезда РКП(б) по вопросам пропаганды, печати и агитации», – которая в последнее время охватывает все более широкую массу рабочих, особенно же рабочей молодежи, должна быть в ближайшее время поставлена на соответствующую ее значению высоту. Клубы должны быть превращены в действительные центры массовой пропаганды и развития творческих способностей рабочего класса»¹²¹.

Клубный самодеятельный театр продолжил и развил мобильные формы и жанры фронтовых театров – массовое действо, агитсуды, живую газету, коллективные инсценировки. Возникли и утвердились новые советские обряды – «Октябрины» или «Звездины» заменили церковные крестины. Разрабатывались специальные сценарии праздников труда, урожая, комсомольских свадеб, комсомольского рождества, сатирические обряды, приуроченные к религиозным праздникам. А. Мазаев описывает московское «комсомольское рождество» 1923 года. Доклады, инсценировки, фильмы, концерты предваряли масштабные шествия с участием чертей, попов, мулл, раввинов, несших чучела Христа, Магомета, Будды, Озириса и др. «Начав движение из различных пунктов Москвы, эти шествия прошли по многим улицам и соединились на Серпуховской площади, где были танцы и игры, а в заключение – огромный костер, на котором сжигали чучела

¹²⁰ Хрестоматия по отечественной истории. (1914–1945). М., 1996. С. 710–711.

¹²¹ КПСС в резолюциях, решениях, съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1954. Ч.1. С. 731.

“спасителей” и “пророков”. Отмечались случаи, когда ряженные врывались в церкви и глумливым озорством оскорбляли верующих, следуя некоторым указаниям тогдашних пропагандистов атеизма, например, И. Скворцова-Степанова, который провозглашал: “Пойдем на улицу и устроим потеху”¹²².

На фоне броских и красочных зрелищ НЭПа выпященным становился агитационный пафос, эмоциональная взвинченность, фальшь, однозначность политической лозунговости массовых празднеств. При внешнем демократизме декларируемых лозунгов всеобщего равенства, братства, справедливости, в лексике идеологических вождей всегда присутствовал плохо скрытый патернализм, четкое разделение на власть и массу, на «мы» и «они», на «верх» и «низ», на вождя и толпу. Мы, вожди, строим общество, человека, страну, искусство. «Мы» сверху указываем «спецам» и массам пути строительства нового общества. Вождь всегда над массой. Такая идеологическая, политическая установка звучала и в эстетике массовых представлений.

За внешней близостью вождя и народа всегда сохранялась дистанцированность. «Героические празднества, – писал А.И. Пиотровский, – были неотъемлемой частью героических лет. Они были также дисциплинированы, как и пафос этих лет. Но в этой зависимости от обстановки военного коммунизма коренились причины быстрого распада традиции военных массовых зрелищ». В массовых празднествах миф замещал реальность, и это обстоятельство вполне устраивало и заказчиков, и исполнителей зрелища. Другое дело, задавался вопросом А.И. Пиотровский, «...насколько *сознательно* действуют организованные для праздника массы. И здесь празднества 1920 года, несомненно, шли по ложному пути. Мобилизовать совершенно неподготовленные рабочие клубы, привести под командой воинские части, – и в неделю подготовить их к действию, – это действительно может привести к механистичности, к плац-параду, убить живой дух празднеств»¹²³.

А.И. Мазаев точно указывает на различие инсценировки и праздника: «Ведение зрелища было... строго централизовано, как на маневрах, в армии, и все движения людей строго регламентировались. Характер эпизода, его темп, длительность пауз, световых и звуковых эффектов непосредственно зависели от воли ведущего зрелище, который выступал здесь (наряду с художником-оформителем) единственным субъектом творчества... Режиссер петроградских постановок (Н.Н. Евреинов) имел дело “с массой как таковой”, от которой

¹²² *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 358.

¹²³ *Пиотровский А.И.* Самодеятельный театр // Жизнь искусства. 1921, март. С. 1.

никакого творчества, кроме механического перемещения во времени и пространстве, не требовалось... Петроградские инсценировки 1920 года отнюдь не базировались на самостоятельности масс. И не проблема самодеятельности, а проблема массы как *материала* для работы была здесь центральной... Петроградские постановки 1920 года так и не смогли стать празднеством в точном значении этого понятия, – пишет Мазаев и ссылается на суждение одного из постановщиков, С. Радлова: – Было бы правильнее, если в массовых постановках участвовали “не случайно приведенные воинские части, а театральные кружки, составленные из людей, уже полюбивших театр, чтобы кружки эти целиком входили в действие, беря на себя ту или иную группу действующих лиц, чтобы между этими кружками могло возникнуть соревнование”»¹²⁴.

Действительно, такое соперничество между организованными сверху официальными празднествами и бьющий снизу инициативой масс четко обозначилось в поле культурного процесса 1920-х годов. Кружки художественной самодеятельности возникли во множестве трудовых коллективов. Они предшествовали массовой организации клубов, домов культуры. Творческая энергия масс, активизированная в армейских театрах Гражданской войны, требовала своей реализации и развития в мирное время. «Никто не знает, – писал в марте 1921 года В. Шкловский, – что делать с кружками, они плодятся как инфузории, – ни отсутствие топлива, ни отсутствие продовольствия, ни Антанта – ничто не может задержать их развитие... А если вас закроют, – говорят им. – “Мы будем ставить водевиль конспиративно!”. И играет, играет Россия, происходит какой-то стихийный процесс превращения живых тканей в театральные»¹²⁵.

Энергетика масс искала своего художественно-игрового самовыражения. Не находя для себя близкого театра в структуре существующего художественного предложения, зритель создавал свой театр. Важно особо отметить, что программа деятельности так называемого Единого художественного кружка (ЕХК) строилась на серьезной образовательной базе, которая предполагала лекционные и практические занятия по художественному образованию и воспитанию, по истории культуры и искусства – драме, музыке, хореографии, живописи, хоровому пению и пр. Концепция Единого художественного кружка в определенной мере опиралась на символистские идеи «соборного действия» Вяч. Иванова и А. Луначарского, на их мечту о «храмах-театрах» и «дивных процессиях и церемониях будущего».

¹²⁴ Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 341.

¹²⁵ Там же. С. 349.

Согласно теории Вяч. Иванова, театр, творящий мифы как высшую реальность человеческого духа, посредством «соборного действия», шел к преобразению жизни через психологический и духовно-нравственный перелом, объединявший всех участников – исполнителей и зрителей – в единомыслии и единочувствовании. С.С. Мокульский увидел в ЕХК возрождение народных театральные традиций: «скоморошья приемы, буффонаду, полное отсутствие психологизма в игре», а А.И. Пиотровский пришел к убеждению, что пролетарский самодеятельный театр, горячим энтузиастом которого он выступал, «уже не с оговорками, как в теории Пролеткульта, а полностью сводится к празднеству и объявляется внехудожественной реальностью, игрой, непосредственно преобразующей быт»¹²⁶.

В клубах пробивались ростки принципиально нового профессионального сценического искусства – коллективы театров «Синей блузы» в Москве, «Красного молота», «Станка», «Красного театра», «Театр рабочей молодежи» (ТРАМа) в Ленинграде. Широкий интерес массовой и особенно молодежной публики к клубной сцене в большой мере обуславливался готовностью решать в театре проблемы нового коммунального молодежного бытия.

Идеологи «левого театра», тем не менее, продолжали настойчиво обострять противоречия профессионального и самодеятельного театра. «Массовый зритель российского, советского театра масок проникается ненавистью к контрреволюции, когда она предстает перед ним не в образе условного американского миллиардера с нижегородским акцентом, а конкретного штампованного эппмана, дающего взятку спецу, – писал в журнале «Леф» М. Левидов. – Путь советского театра – в комбинации методов и приемов театра масок с целевой установкой не на мелкобуржуазную мораль на фоне быта, как на Западе, а на советскую тенденцию, данную в бытовом аспекте»¹²⁷.

В 1926 году в статье «К теории самодеятельного театра» А.И. Пиотровский напоминал о корневых исторических прецедентах, возникших на разных стадиях развития художественной культуры, указывал на неизбежность смены театральных форм в древнегреческом театре, в пору Возрождения. «В век христианского переворота богато развитый профессиональный театр снова уступает место широкой волне любительского творчества в среде римского пролетариата». В современных условиях старый профессиональный театр, по мнению Пиотровского, будет разрушен новыми художественно-организационными формами театральности – ТРАМом, Единым художественным кружком. Здесь рабочие и красноармейцы, оставаясь самими собой, создадут такие «театральные действия», которые

¹²⁶ *Пиотровский А.И.* За советский театр. Л., 1926. С. 26.

¹²⁷ См.: *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 349.

подчеркнут их классовое лицо, выявят их классовое бытие. «Рабочие совершают революцию. Красноармейцы сражаются... Они ищут действия, в развитии которого... становятся мировыми героями, победоносными воинами революции»¹²⁸.

В празднествах и инсценировках, в постановках красноармейских и рабочих кружков виделся будущий театр, в котором сольются профессиональные и самодеятельные начала и на этой основе возникнет новая модель искусства победившего класса. Театры рабочей молодежи (ТРАМы) в этой концепции являли собой едва ли не завершающий этап превращения любительского театра в профессиональный. Именно театры Ленинского комсомола выросли в недрах пролетарского зрителя и вовлекли в свою орбиту публику нового поколения, которая легко входила в привычную клубно-игровую атмосферу представления, осваивала логику театрального общения.

Оценивая театральную жизнь послеоктябрьских лет, П.А. Марков показывал, как ориентация на свои зрительские группы отражалась на позициях и мировоззрении самих художников театра. В бывших императорских академических театрах места занимала преимущественно интеллигенция, которой еще предстояло принять революцию; левые театры, кроме рекрутированного массового зрителя, посещались теми слоями интеллигенции, которые приняли новый режим; самодеятельные театры опирались на «творчество разбуженных масс». Общественная психология зрителей сказывалась на разнообразии репертуара, на стиле актерского исполнения, на общей программе театра. Реакция зала при всех условиях оставалась стимулом для постоянного обновления театрального мышления. В новой публике, пришедшей в театр и востребовавшей «больших мыслей, сильных чувств и неприкрашенной правды», Марков видел силу, способную «оздоровить театр». «Очень важно, чтобы зритель – вдумчивый и взыскательный собеседник – составлял духовное окружение театра.. Такое окружение и дает, порой, нужный камертон для работы. Актер ежевечерне играл для массового зрителя и совершенно конкретно чувствовал энтузиастический, хотя и наивный отклик зрительного зала, который не мог не влиять на него самым решительным образом»¹²⁹. Зритель, хотя и бессознательно, но настойчиво способствовал мировоззренческим сдвигам, перестройке мироощущения и техники артиста 1920-х годов.

С другой стороны, Марков показывал, сколь пагубна, тяжела для театра зависимость от мещанской, духовно ограниченной аудитории и считал необходимым выработать тактику противодействия такого сорта публике. «Нельзя игнорировать запросы зала, какими

¹²⁸ *Пиотровский А.И.* Самодеятельный театр // Жизнь искусства. 1921, март. С. 1.

¹²⁹ См.: Театральная критика. 1917–1927. С. 105–106.

бы отталкивающими они не показались, но необходимо вдумываться, изучать причины их возникновения, а затем выбирать наиболее результативные средства для передачи зрителю своего мироощущения, идейной и художественной правды. Бесцельно отмахиваться от явной воли зрителя. Существенно найти верный выход, при помощи которого можно подчинить зрителя воле театра». Зритель-союзник, зритель-сотворец – реальный участник спектакля: артист получает от него «новый одушевляющий толчок и возможность ежевечерне находить новую жизнь для своей роли»¹³⁰.

Понимание роли зрителя в современном театре определяло и поиски форм новой театральной архитектуры, изменение интерьеров и топографии зрительного зала. Концепция пространства выступала системообразующим элементом развития театра, как художественного, так и социального, она в огромной степени определяла характер самой театральности, ее язык, выразительные средства, образную систему. Массовые празднества на площадях, улицах и стадионах обогащали структуру города, выводили театр в социум. Новые клубные и театральные залы возрождали топографию древнего амфитеатра, отвергали ранговое деление зрителей, а выдвинутый в зал просцениум провоцировал единение публики и актеров. В разработанных условиях конкурса на проект Дворца культуры Пролетарского района в Москве с залом на 5000 зрительских мест в марте 1930 года специально оговаривалось: «Необходимо учесть существующую в области театрального действия тенденцию к сближению зрителя с актером и самим театральным действием. Отсюда является желательным предусмотреть путем изменения сцены или просцениума или еще каким-либо способом возможность вынесения театрального действия за пределы зеркала сцены: специальные пути для выхода актеров в публику, выкидные тракты с просцениума и т.п.»¹³¹.

В театральной архитектуре 1920-х годов наметилась тенденция типового унифицированного строительства и разрушения старой индивидуальной архитектуры. И все же, несмотря на издержки архитектурно-строительной гигантомании, режиссеры, ориентированные на диалог с публикой, работающие в традиционных залах, продолжали опираться на свою социально и эстетически однородную публику. Тем самым можно утверждать, что театры к концу 1920-х годов в целом определились в своих социально-художественных функциях и назначениях и достигли относительной сбалансированности в отношении с новыми и старыми субкультурными сообществами, сформировавшимися в первое послеоктябрьское десятилетие, освоили сложившиеся механизмы зрительского спроса и художественного предложения и по своему развивали их.

¹³⁰ См.: Театральная критика. 1917–1927. С. 409.

¹³¹ *Хазанова В.* Указ. соч. С. 116.

На скамье подсудимых – история

К 1930-м годам контуры советской культурной политики в стране в целом и, в частности, в искусстве и театре определились. Отношения «новой культуры» с культурой «старой» основывались на отрицании последней, как культуры классово-враждебной, «буржуазной».

Согласно официозной идеологической догме октябрьский переворот 1917 года застал российский театр в состоянии крайней безыдейности, организационного и творческого разброда, выродившимся в откровенно коммерческое предприятие. Драматургия (А. Арцыбашев, Л. Андреев, В. Рышков, Ю. Беляев, Е. Чириков, Л. Юшкевич и пр.) впала в мелкотемье, в пошлую мещанскую эротику и дешевую развлекательность. Театры «исканий» ушли от художественных поисков в сферу формального трюкачества, высокое искусство лишь в определенной мере сохранялось в некоторых постановках Московского Художественного театра, в столичных императорских труппах. Гражданская война и годы военного коммунизма открыли сценическому искусству перспективы творчества, широту идейных горизонтов, раздвинули диапазон диалога со зрителями самых разных сословий, и прежде всего с массами трудящихся, с рабочими и крестьянами.

Однако в реальности ситуация складывалась сложнее.

Отсутствие современной драматургии стимулировало энергичные поиски режиссуры. Вынужденное подчас обращение к классике и ее экспериментальные интерпретации привлекали в театр публику – как «старых» зрителей, уже знакомых со сценическим искусством, так и зрителей «новых», молодых, и тех, кто прежде был весьма далек от театра.

Опыты создания новой драматургии опирались на переосмысление исторических событий давних эпох и предлагали «классовообновленное» прочтение эпизодов предреволюционной поры «в духе задач текущего момента». В репертуар начинают входить сюжеты Гражданской войны, конфликты новой социальной повседневности.

В русской социально-исторической традиции высшей инстанцией справедливости слыл суд, в котором, однако, житейскую истину нередко искали в «божьем промысле». Следствие, улики, система доказательств, приговор и его исполнение передавались на усмотрение «высшей воли». По ходу разбирательства публика в зале суда постигала глубинный смысл происходящего как диалектического процесса, то консолидируясь с потерпевшими, то принимая позицию обвинения, то выражая несогласие с судьей и часто самоощущала себя некоей «верховой силой», носителем истины, выразителем воли и «мнения народа», «простых людей».

Направленность русской народной драмы («Царь Максимилиан», «Шайка разбойников» и др.) в большой мере питалась идеей бунта, разбойничества, осмысленного как торжество социального реванша,

отмщения, справедливости. Это отметил еще А.С. Пушкин в «Записках о народной драме и о пьесе «Марфа Посадница» М.П. Погодина: «Трагедия преимущественно выводила перед ним (народом.— В.Д.) тяжелые злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения — воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведывать страстями и душой человеческой»¹³².

Каждая эпоха рождает свой тип социально-художественного общения. Зрелищность в широком смысле — это бытие человека «на людях», готовность «людей посмотреть и себя показать», «на миру и смерть красна» и т.д. «В театре, в театральности самого бытия я формирую, углубляю в себя своего собственного Судью и Свидетеля, — то, что характерно для любых метаморфоз идеи совести. “Тысяча свидетелей” обращается внутрь меня, сжимается в некоторого высшего “Я”, большего, чем alter ego», — считает В.С. Библер¹³³.

История культуры знает примеры тесного взаимопроникновения искусства и политики, плотного сопряжения художественной жизни с социальной. Диалог страстей, сознаний, систем ценностей формировал оценку характеров и обстоятельств, вырисовывал логику поведения героев, определял меру вины, зла и добродетели. Так постигалась «высшая правда бытия», ее нравственный смысл, рождался справедливый приговор, зрело возмездие, свершалась казнь.

Притягательность театра заключена в игровой, состязательной природе зрелища, по ходу развития которой в зале формируется суждение о персонажах представления, их поступках, действиях. Судьи, палачи, церемония казни демонстрируют справедливость Закона, Монаршей воли, Революционной справедливости, Божественного умысла и др.

В обыденной жизни россиянина суд подчас парадоксально и причудливо сочетал жестокость и милосердие, произвол и светлую веру в судьбу, в провидение, мужество и терпение, сострадание. Расхожая заповедь — от тюрьмы и от сумы не зарекайся — характерна для русского менталитета. А. Герцен замечал: «Приговор суда не марает человека в глазах народа»¹³⁴.

Спорные вопросы часто решались мирским сходом, вечем, голосованием, суждением большинства. Правым нередко становился не невиновный, но смекалистый и терпеливый, тот, кто умело «сыграл» в свой непричастность противозаконному деянию, тот, кто вынес до-

¹³² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1949. Т. 7. С. 213.

¹³³ Библер В.С. Театральность // Московский наблюдатель. 1993, № 1. С. 52–53.

¹³⁴ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1958. Т. 7. С. 321.

знание пытками, огнем, водой, розгами, колесованием; наконец, тот, кому просто выпал счастливый жребий – орел или решка.

В отечественном театре суд представлен со времен инсценизации библейских сюжетов – вертепная драма «Смерть царя Ирода», – народные драмы «Царь Максимилиан», «Шемякин суд» и др. Коллективное народное творчество развивалось в диалоге личного и массового начала. Участников представления – исполнителей и зрителей – надежно скрепляла целостность игрового процесса: смелая импровизация, вариативность допустимых сюжетных последствий активизировали воображение публики, усиливали эмоциональную общность творческого акта.

Свирепые казни грозненской поры, времен смуты конца XVII века, петровского правления «ставились» по законам массового зрелища. Они устрашали, демонстрировали неотвратимость наказания, пробуждали тайный восторг протеста, будили азарт неподчинения, риск крамолы, но одновременно внедряли в сознание масс представления о незыблемости и прочности авторитета государственной власти.

Связь театра и суда как искусства и жизни безусловна, эстетически и исторически глубоко осмыслена. В XVIII–XIX веках спектаклей, навеянных судебными сюжетами (даже если пройти мимо известных драм А.Н. Островского, А.В. Сухова-Кобылина, Л.Н. Толстого и др.), в репертуаре предостаточно. Еще в 1800-х годах успехом пользовалась драма с хорами и балетами А.И. Клушина «Суд царя Соломона», популярен был фантастический водевиль Н.И. Куликова «Суд публики или Восстание в театральной библиотеке», «старинный русский анекдот с куплетами» некоего В. Мартынова «Судья XVIII столетия или Странный случай в уездном суде» и мн. др.

В XIX столетии шумные процессы над народовольцами с участием присяжных усиливали драматическую интригу судебного зрелища. Пламенные речи юристов А.Ф. Кони, Ф.Н. Плевако и др., обращенные через головы судей к публике, демонстративные призывы и апелляции к общественному мнению возвышали в российском сознании значение судопроизводства, поднимали авторитет юстиции как инструмента, способного выявить и обрести «высшую справедливость» в юридическом, историческом и этическом смысле, усиливали «зрелищность» заседания. Хорошо разыгранная судебная церемония привлекала в залы широкую публику, увлекала динамизмом, эмоциональностью, эффектностью выступлений. В 1913 году известный журналист Осип Дымов писал в популярном в артистической и зрительской среде журнале «Театр и искусство»: «Залы судов полны, залы судов собирают публику. Там пользуются биноклями аплодируют, устраивают овации. Ещё немного и раздастся крик “Браво” или даже “Бис” по адресу какого-нибудь защитника»¹³⁵.

¹³⁵ Дымов О. Театр и суд // Театр и искусство. 1913, № 11. С. 53.

Деятели театра – Н. Евреинов (автор книги «Театр и эшафот»), Вс. Мейерхольд, А.Я. Таиров и др. – ценили в суде мощный посыл общения зрителя и сцены, модель некоего сценического представления и даже использовали в своей «производственной лексике» юридические понятия и формулы. «Мы должны входить в образ, наряжаясь, – наставлял Мейерхольд своих актеров, – мы берем на себя этим нарядом отрицательные и положительные стороны человека, но в то же время мы не должны забывать себя... как носителя определенного мировоззрения, потому что каждый образ вы должны защищать, или же быть прокурором этого образа... Театр должен строить свои пьесы таким образом, чтобы в зрительном зале обязательно создавалась дискуссия»¹³⁶.

Однако «левый театр» послеоктябрьских лет категорично устранил всякую дискуссионность как сомнительное качество, присущее «буржуазному искусству». Решая конкретные агитационно-пропагандистские задачи, революционный театр тенденциозно внедрял в массовое сознание идею неотвратимости грядущего классового реванша, неизбежности справедливого возмездия.

Природа поведения зрителя в театре, как и в суде, основывается на опровержении нормативного стереотипа, сложившейся психологической целостности «доверия-недоверия», и нового обретения истины – через сомнения, «метания» между конфликтующими сторонами. Развитие событий задано сюжетом – погоня, нападение, преследование, сокрытие, поимка, дознание, приговор, встреча палача и жертвы... Диалог участников судебного действия сталкивает жизненные узнаваемые характеры носителей ценностей, убеждений, мироощущений, определенных укладов жизни, традиций и пр. Конфликт идей, сознаний провоцирует, возбуждает, усиливает активное соперничество-сотворчество сторон, в ходе которого, – как пишет М.М. Бахтин, – достигается обретение «...содержательной истины... через имманентное разрешение противоречий во внутреннем споре человека с самим собой»¹³⁷.

С первых лет советского режима суд, как и театр, обслуживал идеологию. Разные формы политического агиттеатра внедряли в массовое сознание новые ценности большевизма. Показательные процессы 1920–1930-х гг. эксплуатировали увлекательность судебного зрелища, его широчайшие возможности тотального эмоционального, суггестивного влияния на общественное сознание, повышали в массах градус социального единения, температуру классовой агрессии и пр. Важнейшей идеологической задачей зрелищ стала демонстрация

¹³⁶ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч. 2. С. 108.

¹³⁷ Бахтин М.М. Проблема текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы. 1976, № 10. С. 127.

несостоятельности исторического и культурного прошлого, сатирическое обличение классовых врагов, компрометация социальных и нравственных ценностей «эксплуататорских режимов» и их персонализированных носителей.

Сопrotивление части художественной интеллигенции новому строю протекло из самоощущения своей причастности нравственному закону, из убежденности в безусловной значимости собственного мнения и опыта. На ограничение личной свободы, на социальное насилие интеллигенция отвечала обращениями к широкому общественному мнению, однако в условиях цензурного террора они не достигали адресата. Власть ограничивала ею же декларированные политические свободы, создавала мощный репрессивный аппарат. Общечеловеческие ценности вытеснялись из повседневного житейского оборота, заменялись суррогатами «классового подхода», порождая генерацию людей, извративших идею «беззаветного служения» в оправдание личной безнравственности.

Массовые пропагандистские театрализованные действия первых послереволюционных лет освоили огромный культурно-исторический пласт, начиная от библейских мотивов «Мистерии-Буфф» В. Маяковского и кончая «Взятием Зимнего дворца» и инсценированными эпизодами побед на фронтах Гражданской войны.

Малый театр, руководимый А.И. Южиным, поначалу пытается заслониться от прямых идеологических заказов исторической классикой – он ставит «Посадника» А.Н. Островского с Южиным и М.Н. Ермоловой в главных ролях. Но не классика определяла главную направленность театрального репертуара тех лет. Превалировала идея классового и мировоззренческого превосходства пролетариата над крестьянством и интеллигенцией. Рабочий – монополярный носитель высоких нравственных ценностей, идей освобожденного труда и всеобщего братства. Простой Каменщик выше и благороднее интеллигента-архитектора («Каменщик» П. Бессалько). Вместе с рабочим-коммунаром («Легенда о коммунаре» В. Игнатова) Каменщик ведет народ к мировой революции в царство социальной справедливости, разделив, как В. Маяковский в «Мистерии-Буфф», весь мир на «чистых» и «нечистых», ибо «кто не с нами, тот против нас».

Абстрактно-отвлеченные идеи классового антагонизма, неизбежности победы мировой революции, освобожденного труда сопрягались в драматургии тех лет с реальностью Гражданской войны и бытом военного коммунизма. Пьесы «Марьяна» А. Серафимовича (1918), «Захарова смерть» А. Неверова (1922) увлекали зрителей пафосом борьбы за ослепительно светлое будущее и отодвигали во времени реальные социальные идеалы. С приглушенной трагичностью в этих пьесах звучали мотивы жестокости братоубийственной бойни во имя высшей «классовой целесообразности», отказа от личностных ценностей во имя братства трудящихся. В ряду столь глобальных понятий

даже такие значимые категории, как «народ», «человек» зачастую казались мелкими, они растворялись в тумане исторического прошлого. «Народ», «человек из народа» фигурируют в хрониках Луначарского, в пьесах о Степане Разине, Иване Болотникове, Емельяне Пугачеве и др. как вожди «массы», выразители стихии бунта, а социальный террор трактован как единственно возможный способ победить в борьбе за освобождение трудящихся от гнета эксплуататоров.

Разин шел завоевывать Москву, казня на своем пути воевод и бояр, уверенный в справедливости и грядущей победе. Герои вдохновлены гневом угнетенных масс. Степан Разин в пьесе Ю. Юрьина «Сплошной зык» обращался к публике с пламенным монологом: «Вынесла меня волна героя мирского на гребне своем, не я – другой был бы на месте том, не другой – так третий – все едино. Пришел час заняться пожару – и занялся, не мной раздут!»

В пьесе В. Каменского Разин – энергичный сказочно-былинный крестьянский вождь, переменчивый в своих настроениях, мечтающий о победе крестьянской общины над враждебным городом. Зрелище скреплялось коллективной хоровой декламацией, песнями, групповыми диалогами. В финале сценическая толпа требовала от публики поддержать ее призывы: «Жив, жив Стенька Разин. Да здравствует Революция сегодня! Торжествуй, вольный народ великой Борьбы и Труда! Да здравствуют наши Вожди Революции – Счастье социализма. Радуйся навеки, молодецкое сердце». В финале герои вместе с публикой воодушевленно поют «Интернационал».

Впрочем, было бы поверхностно принимать пьесы о народных бунтарях как некое фольклорно-стилизованное благостное повествование, лишь опосредованно связанное с действительностью. Спектакли увлекали зрителя заразной игровой энергетикой совместного исполнительства, диалогическая природа общения растворялась в коллективном сотворчестве, плотно охватывала зал и сцену. Но связь современных революционных событий с настроениями свирепого и страшного бунта, с диким произволом тупой жестокости ощущалась в представлениях весьма отчетливо.

1 мая 1919 года в театре Петроградского пролеткульта поставили пьесу Л. Козлова «Легенда о Коммунаре». Она живо принималась рабочими и бойцами Красной армии, пробуждала в аудитории могучие заряды революционных эмоций.

Герой пьесы – аллегорический персонаж, по ремарке автора, сильный и красивый юноша, «почти наг, только символические знаки серпа и молота охватывали его талию». Коммунара окружали условные персонажи – Рабочий, Мысль, Счастье, Зло, Темные силы, Капиталист, Надсмотрщик. Коммунар появлялся среди угнетаемых масс, пламенными монологами увлекал на бой с врагом и в финале спектакля, в сиянии красного цвета, с красным знаменем возвещал ликующим толпам: «Обетованная земля найдена!». Прекрасный фантастический город озарялся огнями, завершение революции знаменовалось

коллективным «танцем труда», пластически имитирующим движение молота, сенокос, жатву и пр.

Главные герои послеоктябрьских сценических представлений, порожденные фантазией множества самодеятельных авторов – это символы, знаки, маски: Рабочий, Крестьянин, Солдат, Матрос. После войны и революционных мятежей герои возвращаются в город, на завод, в деревню. Борцы за новую жизнь заражают трудовые массы духом грядущей победы. Аллегория революционного героя в центре историко-мифологических пьес А. Луначарского («Фауст и город», «Оливер Кромвель»), В. Волькенштейна («Спартак») и мн. др.

Новый герой утверждался узнаваемой броской плакатной метафорой, понятной массовому зрителю. Агитпроп внедрял в сознание публики идею тотального мировоззренческого превосходства пролетариата над крестьянством, над мещанской, мелкобуржуазной и интеллигентской прослойкой. Рабочий, пролетарий – преобразователь общества, самоотверженный аскет, носитель нравственных ценностей освобожденного созидательного труда и всеобщего братства народов.

В феврале 1920 года харьковская газета «Революционный фронт» сообщала об успешном представлении в красноармейском клубе инсценировки суда военного трибунала над героиней пьесы «Месть судьбы». После вступительного слова о преимуществах пролетарского суда над судом буржуазным шел спектакль, повествующий об убийстве злобного трактирщика его собственной женой, не выдержавшей домашней тирании. Финалом зрелища становилось инсценированное совещание революционного пролетарского суда. В судейскую коллегию тут же из зала делегировались представители красноармейских подразделений. «Все заседание суда революционного трибунала проходит при особенном внимании товарищей красноармейцев, относящихся с живейшим интересом к революционному разбору дела, – констатировала газета. – Нужно считать попытку культурно-просветительной комиссии дать образец суда революционного трибунала на основе пьесы, достигшей своего назначения. Подобный образец стоит десятка митингов на ту же тему о пролетарском советском суде. С другой стороны, – с точки зрения пробуждения самодеятельности у красноармейской массы, выработки навыков к сознательному мышлению подобный образец превосходит всякие начинания в этой области. Культурно-просветительной комиссии Н-ского полка остается пожелать своим собратьям идти по намеченному пути»¹³⁸.

Драматургическая деятельность Вс. Вишневского началась с агитинсценировки «Суд над кронштадтскими мятежниками» (1921). Подобные сценарии создавались часто в ходе коллективных импровизаций и имели своей целью разъяснять и наглядно иллюстрировать

¹³⁸ Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. Л., 1968. С. 317.

красноармейцам, крестьянам, рабочим, городскому обывателю смысл Гражданской войны. Суды над Колчаком, над Врангелем, над Деникиным, над Антантой оперативно ставились передвижными театрами в кочевых походных условиях. Напряженное состояние боевой мобилизации нагнеталось слухами о растущей агрессии со стороны внутренних и внешних врагов. Угрожающая отечеству и народу опасность звала массы теснее сплотиться вокруг комиссара, партии, вождя, требовала жертв:

Смело мы в бой пойдем за власть Советов
И как один умрем в борьбе за это.

Смертный бой – цена победы во имя грядущего счастья, знаковая метафора озвучена публицистикой, поэзией, прозой, массовой маршевой и лирической песней 1920–1930-х гг.

Театрально-зрелищные судебные игровые церемониалы активизировали, поднимали социальное настроение, мобилизовывали общественное мнение, направляли его в политизированное русло. Многочисленные процессы над эксплуататорами, буржуями, врагами народа всех мастей переносились из судебных залов в фабричные и рабочие цеха, в дома культуры, клубы, в крестьянские избы-читальни, в школьные классы и студенческие аудитории и нередко смыкались со спектаклями профессиональных театров, самодеятельных и любительских трупп. Процедура расследований, вызов свидетелей, перекрестный допрос обвиняемых, слушание доводов сторон, столкновение защитника и обвинителя, выступления с мест, от лица трудящихся, чтение приговора «от имени революционного народа», «пролетариата», «Советской власти», приведение его в исполнение – вся атрибутированная логика неотвратимости, законности общественного бытия была призвана укрепить в массах чувство причастности к значимым событиям, осознание классового единства и нетерпимости к сомнениям в правомерности предпринимаемых акций. «Судебная театрализация» повседневной жизни придавала весомость решениям антиправового государственного механизма, подменяла реальные социальные ценности мнимыми.

«Суд – любимое из зрелищ, и самая доходчивая форма воспитания масс, – писал обозреватель журнала “Жизнь искусства”. – Для кого-то школа, для кого-то репетиция. Массы ждут судов. В начале 1924 года – дело савинковцев, дело налетчиков-шпионов и дело просто шпионов, дело бывших следователей-судей, не говоря уже о множестве бытовых дел, рассматривающихся при “открытых дверях” суда. И все равно – мало, спрос не удовлетворен: параллельно с реальными множатся “инсценированные суды”. Год назад были обещаны суды над декабристами, Дантесом – убийцей Пушкина, Макбетом и Отелло. Пришел “Суд над театром”. 24 января среди траурных ленин-

ских страниц нашлось место для отчета о “суде над Гапоном”. И даже конкурс стенных газет проходит в форме суда. Приговор: “Лучшей и образцовой газетой Ленинграда считать имя рек”¹³⁹.

Политически-спекулятивное зрелище – «Суд над домом Романовых» – ставилось и в Большом зале бывшего Дворянского собрания, теперь Ленинградской филармонии, в 1926 году. Суды над классово-чуждыми историческими и литературными персонажами – популярная форма студенческого семинара, школьного урока, молодежного клубного вечера. Судилище над Евгением Онегиным запечатлено В. Кавериним в романе «Два капитана». Пьеса А. Яновской «Эй, сказка, на пионерский суд!» рекомендована к постановке в детских театрах как наглядный и впечатляющий образец агитационной борьбы с враждебным и вредным буржуазным культурным наследием. Суд в театре смыкался с реальностью, с грядущими политическими процессами – масса была уже к ним подготовлена.

Публичный суд как универсальный механизм достижения социальной справедливости проникает во все сферы профессиональной и приватной жизни человека 1920–1930-х годов, ибо советское правосудие гарантирует объективное решение всех проблем, начиная от семейных и кончая государственными. По инициативе театральных деятелей ЦК профсоюзов провел суд над антрепренерами театра «б. Корш» А. Аксариным и Ю. Соломиным, посягнувшими на жалованье актеров¹⁴⁰. Литературная общественность также разрешает свои конфликты в публичном судопроизводстве. В. Гудкова в книге о Мейерхольде и Олеше публикует две фотографии – «Суд над драматургами, не пишущими женских ролей, устроенный в Московском клубе театральных работников – слева обвиняемые драматурги В. Катаев, Ю. Олеша, Ю. Яновский; справа – чтение приговора актрисами-судьями»¹⁴¹. Громкий успех приносят В. Киршону и А. Файко пьесы «Рельсы гудят» и «Человек с портфелем», в которых критика увидела своевременное предвосхищение «шахтинского процесса».

Театр как явление социальной культуры неизбежно увлекает единой эмоцией массу людей, рождает в отдельном человеке сознание причастности к коллективу, готовность проявить себя в единении с толпой. И суд, и театр выступают в этих условиях регулятором общественной психологии, они задают определенную, повышенную температуру социальных эмоций. Агитпроп умело использовал механизмы общественной психологии, формировавшей в сознании аудитории суда и аудитории театра ощущение готовности взять на себя функции

¹³⁹ Жизнь искусства. 1924, № 16. С. 6.

¹⁴⁰ Судебный процесс // Рабочий и театр. 1926, № 44. С. 14.

¹⁴¹ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей». Опыт театральной археологии. М., 2002. С. 158.

носителей высшей справедливости, уполномоченных выносить приговор «именем революции», «пролетариата», «народа». В 1935 году режиссер С.А. Морщихин ставил в Ленинградском Большом драматическом театре пьесу А. Островского «Бесприданница» «как показательный суд над помещичье-капиталистической Россией». В правомерности такой вульгарно-социологической трактовки тогда усомнился критик А. Гвоздев: «Если резкие обличительные приемы, сводившие художественный образ к маске и к плакату, могли увлечь нас на раннем этапе развития советского театра, то теперь нельзя уже удовлетворяться собиранием внешних признаков и ограничивать раскрытие образа резкими контурами “социальной маски”. В трактовке Большого Драматического театра образы капиталистических хищников выступили как резко подчеркнутые схематичные силуэты “волков”, цинично набрасывающихся на свою жертву – Ларису»¹⁴². Но такая критическая оценка спектакля оказалась возможной лишь спустя почти два десятилетия после Октября.

Внедрение социальной риторики и стереотипов поведения в общественную психику в процессе взаимодействия искусства и идеологии принесло свои результаты, оно сформировало в сознании широких зрительских масс определенную социально-психологическую систему ориентиров и ценностей. И театр, и суд для значительной части публики стали выступать в качестве инициатора некоей коллективной «эмоции правоты», ее рупором. Они деиндивидуализировали аудиторию, уравнивая личность, меньшинство – с большинством, с толпой, создавали видимость развития публичной демократии, утверждая ее якобы универсальную, а на самом деле мнимую легитимность.

В стилистике театрального судебного зрелища публике преподносилась и историческая тема. Разоблачительная пьеса о прошлом становится в репертуаре лидирующей. Критика констатировала повальное, «в угоду публике», увлечение современных драматургов историческими сюжетами.

Агитпроповская историческая концепция сценически интерпретировалась на материале драматургической классики: «Димитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Комик XVII столетия», «Василиса Мелентьева», «Воевода», «Посадник» А.Н. Островского, «Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого. К «декабризму» обратились А.Н. Толстой – «Полина Гебль», А. Кугель и К. Тверской – «Николай I и декабристы». Тема народничества переосмысливается современными драматургами – в пьесах «Предательство Дегаева» В. Шкваркина, «1889-й» Н. Шаповаленко. Целый блок драматургии был посвящен событиям 1905 года – «Страна отцов» С. Гусева-Оренбургского, «Георгий Гапон» Н. Шаповаленко, «1905

¹⁴² Гвоздев А.А. Островский на сцене ленинградских театров. Л., 1937. С. 89.

год» А. Бардовского, «1905 год» Б. Гандурина, «Азеф» А.Н. Толстого и П. Щеголева. Западные исторические мотивы легли в основу пьес А. Луначарского, В. Волькенштейна, В. Плетнева. Широко ставились также «Разбойники» Ф. Шиллера, «Зори» Э. Верхарна, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Эти пьесы обретали созвучное «текущему моменту» прочтение – доминировала идея аскетического отказа от личных интересов ради блага масс, обретения в братоубийственной войне всеобщего счастья и благоденствия.

Принципиально новую концепционность исторической драмы обосновывал и развивал историк и литератор П.Е. Щеголев в журнале «Рабочий и театр»: «В область сценического воспроизведения не только входят те моменты, которые раньше были запретны, но и незапретные моменты могут получить новое освещение, раньше недопустимое. В сущности, фактическая история должна быть пересмотрена (и не только на сцене, но и в науке). Мало того, должна быть переоценена и опрокинута “головой вниз”. Прежнее “героическое” теперь может быть показано в смешном и вызывающем негодование виде, а прежде “подлое и презренное” должно теперь казаться героическим»¹⁴³.

Такая вульгарная установка на «актуализацию» истории, на «новую картину мира», на «перевернутую» систему ценностей оказалась в советской драматургии весьма живучей.

«Разоблачение» прошлого фронтально определяло всю направленность театрального репертуара, подчиненного лозунгу «текущего момента». Для философско-идеологической компрометации исторических событий XVIII–XIX веков использовались «старые пьесы» «Павел I» и «Царевич Алексей» Д. Мережковского, новые пьесы «Смерть Петра I» и «Чернь» Н. Шаповаленко. Аморальный быт монарших особ смаковался в пьесах, воссоздающих интимно-альковные отношения – Н. Лернера «Минувшее время», «Екатерина II и Петр III», «Фаворитка Петра III». «Растрата», «Петр III».

Многие спектакли были восторженно приняты аудиторией: за броскостью социального обличения неожиданно слышалась тайная ностальгия по прошедшим временам, по красочным ритуалам, обычаям, традициям, к которым можно было вернуться и приобщиться только в театре.

Призывы к национальному самосознанию, патриотическому долгу соседствовали с открытой классово нетерпимостью в таких спектаклях, как «Митькино царство» К. Липскерова, «Аракчеевщина» И. Платона, «Гусары и голуби», «Калики перехожие» В. Волькенштейна, «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева, «Елизавета Петровна» Д. Смолина, «Аракчеевщина» А. Антимонова,

¹⁴³ Щеголев П.Е. «Заговор императрицы» // Рабочий и театр. 1926, № 6. С. 8–9.

«Николай I и декабристы» А. Кугеля и К. Тверского. Актеры и режиссеры находили в этих пьесах благодарный «игровой» материал. Пластические пантомимы отличались зрелищностью, красочностью, постановочным размахом, вызвали живой отклик зала.

Театр 1920-х годов воссоздал широчайший по времени и социальному диапазону пласт отечественной истории. «В короткое время не осталось ни одного не затронутого Романова, – замечал критик В. Блюм в статье журнала “Рабочий и театр”. – Самым предприимчивым оказался Смолин, выпустивший на сцену целую пачку царей и цариц в одной пьесе, прихвативший даже младенца-императора и ухитрившийся еще втиснуть за кулисы умершего Петра I. “Плохо лежащего царя” подхватил Шаповаленко и состряпал из него целую пьесу»¹⁴⁴. Зритель хлынул в выстроенные театром царские шикарные покои-опочивальни со смешанным чувством обывательского любопытства и победительного реванша, устремился он и в реальные дворцовые лабиринты Зимнего дворца и «национализированные» дворянские усадьбы столичных пригородов.

Показательной во многих отношениях стала пьеса Н. Лернера «Екатерина II и Петр III». Ничтожные люди окружают царский престол. Немецкий посланник фон Гольц цинично презирает русские порядки, простых людей и воинство России. Поглощенный развлечениями, мелкими дворцовыми интригами, царь Петр III во всем соглашается с фон Гольцем, чем вызывает презрение и разочарование патриотически настроенной дворцовой челяди. Это чувство оскорбленного, попранного национального достоинства сближает солдат и их командиров-дворян. Восторженно встречают они призыв графа Потемкина посадить на трон Екатерину II. Сам Петр III таким поворотом событий весьма озадачен: «Граф, почему все так внезапно получилось? Миллионы людей еще два дня тому назад смотрели на меня как на бога, а сегодня я для них ничто?»

Граф Разумовский отвечает в лексике большевистского пропагандиста-агитатора: «Ваше высочество, это означает то, что близится время, когда для народов царская мантия, корона и держава не будут уже тем великим олицетворением божества земного... Император станет ничто. Никому не нужный и лишний человек в государстве, и народы на историю своих королей станут смотреть как на печальное недоразумение прошлого».

Зрителю предлагалось осознать историческую пронизательность Разумовского. Конечно, занявшая престол властная Екатерина II не чета Петру III, хотя, по логике Разумовского, и ей рано или поздно уготована судьба «печального недоразумения». Но сейчас она – ниспровергатель и умный политик. Петр III чванился: «Русских так боится вся Европа». Екатерина понимает – страх не способствует

¹⁴⁴ Блюм В. История сегодня // Рабочий и театр. 1935, № 25. С. 6–7.

авторитету страны. В России издавна презирали всякую немчуру, хотя и щедро пользовались её услугами, однако настала пора серьезно считаться с Западом. Самодержица вынуждена заметить своему фавориту графу Орлову:

– Ты изумляешь европейцев своей малой образованностью.

На что тот хлестко отвечает:

– Мы в иноземцах не нуждаемся, а коль им Россия нужна, то пусть они изучают русскую речь, которой я владею.

– Это очень патриотично, но не для нашего века. Подумай, Гри, что скажет Европа?

На что Орлов хлестко парирует

– Нам, русским, на всю эту Европу наплевать!

(Граф Орлов в пьесе Н. Лернера отвечает любимой женщине почти теми же словами, которые спустя четверть века Александр Штейн вложит в уста персонажей своих пьес поры свирепой борьбы с «безродным космополитизмом» – «Суда чести», «Флага адмирала» и др. Имперские требования к иностранцам-ученым овладеть русским языком, как и пафосный окрик, адресованный прибывшему в Италию английскому флоту: «Не видишь: – Россия пришла!» – в конце 1940–1950-х годах звучали весьма актуально и были по достоинству оценены сталинскими премиями.)

Иной комплекс идей представлен в другой пьесе Н. Лернера – «Николай I» («Декабристы»), написанной в 1923 году и поставленной на сцене в связи с отмечавшихся в 1925 году столетием восстания.

Дворянские революционеры движимы противоречивыми чувствами своего исторического предназначения, народолюбия и собственной обреченности. «Мы должны купить нашу первую попытку к свободе дорогой ценой, – признается Рылеев единомышленникам-друзьям. – Наша Родина – это страна, где дремлют великие силы!.. Представляешь ли ты себе, что будет, если эти силы пробудить и разорвать цепи рабства? Мир всколыхнется!!!»

Рылеев вторит Пестель: «Кто не с нами, тот против нас... В России революция должна свершиться только с народом и для народа».

Зловещий словесный портрет тирана Николая I завершен убийственной характеристикой темпераментной вдовы революционера Рылеева Наталии Михайловны: «Теперь я вижу настоящее лицо вашего императора. Лицо беспощадного зверя, а не человека. Теперь я понимаю, почему эти люди, которые жизнь свою “отдали за другие”, так ненавидели всех нас, и этого императора, и его власть».

Риторика персонажей, сюжетные повороты пробуждали в зрителе ассоциации с современностью, прямо или косвенно вписывались в контекст общественного настроения. Н.О. Лернер, литературовед-пушкинист, и потому точный в описании фактических деталей, выстраивал диалог в сопряжении с проблемами, «носящимися в воздухе».

Новые отношения России и Европы, патриотизм, интернационализм, целесообразность террора, оправдание убийства царской семьи, историческая обреченность монархии, нравственное разложение господствующего класса – все эти темы и мотивы были санкционированы «сверху» и находили живой отклик в зрительном зале – «внизу». Пропагандистская роль «исторических» спектаклей приобрела исключительную важность. «Раскусив, что надо публике, авторы бьют уже без промаха. Для исторической пьесы необходимы хорошие герой и несколько министров, имена которых еще не позабыты. Хорош царь с придачей любовницы. Распутин – вне конкуренции, – анализировал причины успеха исторической драмы Н. Смирнов. – Вследствие спешки и определенных требований у авторов уже обнаруживается стремление к стандартизации приемов. Герой и жидкая толпа, введенная больше для того, чтобы репертком не сделал замечания о замалчивании роли масс в истории. В каждой пьесе весьма желательны “Боже, царя!” и цыганский хор. Далее – пистолеты, сыщики, пальба... Затаив дыхание, смотрит на сцену новая публика, пахнувшая ситцем; смотрит молитвенно, как будто и впрямь подошло время театру заменить церковь. Новый зритель рабочей полосы простоудушно думает, что учится истории по этим пьесам. Удивляется не игре актеров и не мастерству авторов, а самим событиям, которые были ему известны лишь понаслышке»¹⁴⁵.

Историческая драма поставлена «на поток» театрального драматического конвейера, ставится на сценических подмостках под лозунгом социального и нравственного разоблачения побежденного эксплуататорского режима. Развенчание его становилось особенно убедительным, когда опиралось не столько на художественный домысел, сколько на факт, на документ. Альянс авторитетного историка П.Е. Щеголева и вдохновенного служителя муз, известного и модного литератора графа А.Н. Толстого, вернувшегося в СССР из эмиграции, стал для зрителей дополнительным и весомым аргументом. В 1925 году выходит целый блок пьес Толстого и Щеголева – «Заговор императрицы», «Азеф», «Полина Гебль» («Декабристы»). Авторам следовало доверять, ведь информация поступала, можно сказать, из первых рук, из уст ученого и художника.

Пьеса «Заговор императрицы» начиналась прологом – заседанием Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства, изучавшей обстоятельства убийства Григория Распутина. История эта долго была «на слуху» обывателя и прессы, обрастала невероятными подробностями и деталями, и теперь театр сообщал со сцены давно искомую истину. Тем более, что Щеголев только что выпустил семитомное издание документов следственной комиссии, в работе которой самолично принимал активное участие.

¹⁴⁵ Смирнов А. Паноптикум в театре // Новый зритель. 1925, № 41. С. 6.

«Заговор императрицы» вобрал в себя едва ли не все пласты социальной иерархии, начиная с императорской семьи, ее ближайшего окружения и кончая тюремной службой, лакеями, горничными, солдатами. Пространство между сословными этажами густо заселено – придворными дамами, их пажами, министерскими чиновниками, махровыми авантюристами. Лидерство по праву отдано Григорию Распутину, пагубно влияющему на императрицу.

Для характеристики нравственного убожества монаршего быта П. Щеголев и А. Толстой пользуются сходными с Н. Лернером красками. Николай II – слабохарактерный, безвольный монарх, любитель-фотограф, вялый любовник энергичной авантюристки Вырубовой, не способный управлять страной. Александра Федоровна – шаманствующая в юродстве увядающая императрица, свора государственных мужей, плетущих интриги в охваченной революционным пламенем стране...

Финал закономерен: за окном царскосельского дворца крики, песня.

«В покои входят четверо рабочих с винтовками и становятся у дверей, сурово, как бы не замечая царицы.

ЦАРИЦА: Кто вы такие? Как вы осмелились войти?..

Пошли прочь.

РАБОЧИЙ: Вы арестованы, гражданка.

Занавес».

После премьеры в московском театре «Комедия» (б. Корш) и Ленинградском Большом драматическом театре «Заговор императрицы» стал одной из самых репертуарных – в 1926 году пьеса шла в 14 городах страны. На ее основе предполагалось снять кинофильм «Заговор Распутина», но замысел реализован не был: быстро меняющаяся историческая и идеологическая конъюнктура востребовала новые пропагандистские и мифологические образцы и эталоны.

Спекулятивность «Заговора императрицы» и природу его зрительского успеха без обиняков охарактеризовал П.А. Марков в рецензиях на спектакли Московского театра «Комедия» и Ленинградского БДТ. «Историк не сообщил ничего нового, а драматург не нашел необходимых способов драматургической передачи... Они оказались слабыми историками и безразличными художниками¹⁴⁶.

В чем же природа повального успеха сочинения А. Толстого и П. Щеголева? П. Марков отвечает: «Театр так же послушно и безразлично (как авторы пьесы. – В.Д.), удовлетворял нездоровому любопытству зрителя к анекдотам из жизни “двора”. Зрители сами вкладывали в слабые и неубедительные очертания героев то, что они

¹⁴⁶ Марков П.А. О театре. В 4 т. М., 1974–1976. Т. 3. С. 262–263.

раньше о них знали. Под предлогом демонстрации растления царского строя возрождаются традиции дурной бульварщины», – раскрывал П.А. Марков подлинный смысл исторических пьес середины 1920-х годов и объяснял зрительский успех двумя главными причинами: появлением целой генерации талантливых молодых актерских дарований, ожививших примитивные схемы сюжетов и характеров, и естественной для социально переломных лет волей зрителя к «познанию» жизни и вынужденной готовностью удовлетвориться весьма сомнительными, а то и извращающими исторический смысл событий и образов упрощенными иллюстрациями, подчас вульгарными и лживыми, но массово-общедоступными. «Театр находился в поисках темы – обращение к прошлому оказалось легчайшим выходом. Еще не имея силы окончательно и остро ставить проблемы современной жизни, театр ухватился за отражение событий прошлых дней. Поиски темы столкнулись с ответной жаждой знаний у зрителя»¹⁴⁷.

Но интерес публики к исторической теме оказался преходящ, а театр подчас художественно несостоятелен. «Предательство Дегаева» В. Шкваркина в Театре МГСПС обернулось унылой инсценировкой страниц школьного учебника, «Аракчеевщина» И. Платона в Малом театре – примитивными картинками зловещей свирепости царского сатрапа. А зритель, утерев интерес к условно-аллегорическому, плакатно-однокрасочному показу исторических событий, жаждал достоверного и художественного повествования о прошлом.

Спектакль «Пугачевщина» по пьесе К.А. Тренева ставил в 1924 году Вл.И. Немирович-Данченко в Московском Художественном театре. Здесь Емельян Пугачев предстал сложной и противоречивой фигурой, чем сразу вызвал большой интерес публики. Л. Леонидов играл Пугачева как вождя взбурдаженной толпы, а И. Москвин показывал его хитрым, но одиноким тоскующим деревенским мужиком. П. Марков писал: «Леонидов переводит Пугачева в трагический план, Москвин оставляет его в пределах реалистически-бытовой драмы. Москвин подробнее разбирается в психологических переживаниях Пугачева, Леонидов больше прислушивается к Пугачеву-бунтарю»¹⁴⁸.

Примечательно: заполонившие сцену альковно-революционные приключения императорских фамилий и их окружения не слишком волновали власти; наоборот, некий «выхлоп» зрительской активности в сферу «развлекательности» и классового осмеяния прошлого вполне соответствовал направлению государственной культурной политики – со времен Екатерины Великой было известно: «Народ, который поет и пляшет, зла не думает». Зато возникало иное отношение к сюжетам «народно-бунтовщическим», в которых герои вели

¹⁴⁷ Марков П.А. О театре. В 4-х т. М., 1974–1976. Т. 3. С. 275.

¹⁴⁸ Там же. С. 306.

себя неожиданно, непредсказуемо. Воспевание мятежников, носителей народных представлений о справедливости, вождей разбуженных масс, стремящихся сокрушить ненавистный порядок жизни, настораживает идеологов. Тема становится категорически неприемлемой, когда получает убедительную художественную реализацию. Н.И. Бухарин предостерегает: «Очень хорошо когда-то было воспевать пугачевщину, но при советской власти сия предстала бы как антоновщина. (Имелся в виду крестьянский «антоновский мятеж» на Тамбовщине, жестоко подавленный войсками М. Тухачевского. – В. Д.) “Чудо-богатыри”, “быстрым взмахом” кидающие в “Волгу – мать родную” персидскую княжну, могут оставаться поэтическим образом, но не более того. Практически нам нужны совсем другие люди, трезвые, дельные, энергичные, умеющие считать время и добиваться максимального эффекта, ищущие новых и новых усовершенствований, люди, с твердыми ногами, с литыми мускулами, идущие к раз поставленной цели»¹⁴⁹.

Историко-революционная пьеса середины 1920–1930-х гг. определяла «генеральную линию», тематическую монополию сезонов, совпавших с празднованием 10-летия Октября. Отодвинуты на второй план легенды «давно минувших дней». На сцене люди, свершившие в стране революционный переворот – герои «Шторма», «Разлома», «Любови Яровой», «Бронепоезда 14-69». Эти четыре пьесы – В. Билль-Белоцерковского, Б. Лавренева, К. Тренева и Вс. Иванова – образовали фундамент «советской драматургической классики», мощный идеологический бастион. Заложённая в них система ценностей и расстановка социальных сил определила развитие, направленность, оценки, характеристики, метафорический ряд масочно-типажных устойчивых персонажей. К четырем пьесам вскоре прибавились драмы Вс. Вишневского, А. Корнейчука, Н. Погодина, список ширился, подкреплялся авторитетными премиями, наградами, новыми сценическими воплощениями. Роли в спектаклях и экранизациях поручались выдающимся мастерам, что придавало драматургии масштабность, расширяло социальный и художественный резонанс. Театр показывает новую генерацию персонажей, выдвинутых массой «из низов» – матросов Братишку, Годуна, Швандю, крестьянина Вершинина («Шторм», «Разлом», «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14–69»). Но и их вскоре теснят проверенные «назначенцы», присланные «на места» комиссары – «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука; «товарищи из центра», «руководящие лица» – «Мой друг» Н. Погодина; наконец, персоны, находящиеся на вершине командно-иерархической пирамиды – Ленин и Сталин – «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Правда» А. Корнейчука и др.

¹⁴⁹ Бухарин Н. О старинных традициях в современном культурном строительстве // Революция и культура. 1921, № 1. С. 4.

«Классовый герой» как бы поляризуется на два доминирующих типа. Одни стремительно продвигались по социально-иерархической лестнице от рядового – солдата, матроса, рабочего, крестьянина до председателя укома, рика, корабельного комиссара и становились приближенными руководителями партии и государства; другие задерживались на нижнем «социальном этаже», как бы оттяняя и «утепляя» своим неумным народным балагурством, шутовским лукавством и смекалкой и находчивой ловкостью строгую пронизательную мудрость командира, комиссара, командарма, вождя. Так, в «группе сопровождения» главной фигурой, неперенным и незаменимым остается преданный служилый, «человек с ружьем», с наганом или маузером, по театральной терминологии «социальный простак», готовый к немедленным услугам исполнитель приказов, неунывающий смекалистый ординарец.

Революционным матросам в пьесах 1920–1930-х гг. особенно присуща неперенная и определяющая характер краска: в свободное от сражений, политических споров, конвойных поручений, обысков и экспроприаций время они перевоспитывают и идеологически поучают оторвавшуюся от народа буржуазную интеллигенцию – инженеров, офицеров, но особенно пребывающую в некоем благодном юродстве профессуру, наглядно доказывая тем самым, что природная смекалка и классовая интуиция много выше опыта и знания. Матрос Швандя в «Любови Яровой» наставляет на путь истинный профессора Горностаева, которого он по дремучей своей необразованности принял за Карла Маркса. В «Разломе» Б.А. Лавренина предревкома крейсера «Заря» матрос Годун политически образовывает капитана Берсенева. Инерция такой трактовки развита в более поздних юбилейных пьесах – в «Беспокойной старости» Л. Рахманова матрос Куприянов идеологически курирует профессора Полежаева (прототипом его был, как известно, К.А. Тимирязев). В «Кремлевских курантах» Н. Погодина матрос Рыбаков, не ограничиваясь поучениями, женится на дочери известного инженера-энергетика Забелина и т.д.

«Шторм» В. Билль-Белоцерковского появился несколько раньше других юбилейных пьес – в 1925 году. Главный его герой – безымянный человек-функция, председатель уездного комитета большевистской партии «коренастый парень с бледным, усталым ликом, в синей рабочей блузе, черных кожаных брюках-галифе, валенках». П.А. Марков в газете «Правда» оценил достоверность событий и характеров: «Драма Билль-Белоцерковского – свидетельство очевидца более, чем рассказ художника»¹⁵⁰. И в этом смысле диалог Предукома с комендантом станции, с крестьянкой, брошенной мужем коммунистом, с торговкой-спекулянткой, с жуликом, прикинувшимся контуженным

¹⁵⁰ Марков П.А. Указ соч. Т. 3. С. 316.

бойцом, с культуртрегером-интеллигентом открывают публике и устанавливают новую систему отношений, которая утверждалась в театре, в искусстве как своего рода социально-идеологический норматив. Предукома – идейно и композиционно сюжетообразующая фигура в пьесе, олицетворение неограниченной власти и ее безупречной справедливости, носитель безусловной классовой истины в конечной инстанции.

Расстановка сил в «Шторме» затем варьировалась во множестве пьес – масса «простых людей» самозабвенно верит своему лидеру, готова за него в огонь и в воду, способна по его требованию отречься от прошлого, отмежеваться от семьи, от друзей, исполнить любой его приказ. В безоглядном доверии «центру», в освобождении от личных качеств, в слепой исполнительности, наивной простоте, эмоциональной подвижности, сочетающимися с классовым чутьем, авторам видится главная сила и добродетель революционного борца. «Мы не дети буржуазных пород, не барчуки. Нам не нужны папеньки и маменьки! – провозглашает комсомолец Филиппов. – Это буржуазный предрассудок!» «Коллектив – вот моя семья. Революция – вот моя любовь!» – вторит Филиппову молодая девушка-боец. Окружающие председателя темные полуграмотные люди, тем не менее, обнаруживают недюжинную классовую зоркость, единство и железную волю. Решая судьбу провинившегося завОНО, Предукома объявляет: «В расход!», что означает немедленный расстрел. Когда самому Предукома сообщают о расстреле родителей, он лишь на миг тяжело задумывается и, не отвлекаясь от текущих дел, глухо и угрожающе исторгает слова казенной резолюции: «К сведению».

Социальная панорама в «Любови Яровой» (1926) воссоздавалась К. Тренивым более широко и многопланово, хотя и здесь классовая поляризация персонажей весьма отчетлива. Преданность и вера выше опыта и знания. Классовая принадлежность – главный критерий в оценке человека. Люди умственного труда, служащие, интеллигенты или близкие к ним, если не считать отдельных исключений, отнесены Тренивым или к колеблющимся попутчикам либо к прямым врагам революции Матрос Швандя – тоже своего рода социально-нравственный образец, неунывающий и самозабвенный исполнитель «винтик», и при этом подлинно «народный характер», балагур и «рубаха-парень». Любимец публики и актеров, он получил не только широкую популярность, но и весьма прочное идейно-эстетическое обоснование. Спустя десять лет после премьеры «Любови Яровой» исполнители ролей Шванди в Малом театре и во МХАТе, известные актеры, высказывали удивительно сходные суждения: «Теперь Шванди управляют военными частями, заводами, ездят в научные командировки, это лучшие стахановцы страны, это наша новая интеллигенция» (Н. Светловидов). «И сейчас Шванди живут в нашей стране. Это они летают в стратосфере на замечательных советских самолетах, аэростатах и прославляют страну мировыми рекордами.

Это они становятся учеными, инженерами, военными деятелями» (Б.Н. Ливанов)¹⁵¹.

В 1928 году ленинградский театр «Кривое зеркало» поставил музыкальную пародию на «Любовь Яровую» под названием «Любовь Аржаная». В оперной версии Любовь – учительница, исполненная примадонной, душка-тенор в роли красноармейца, некая графиня Петлора – роковая вамп-белогвардейская дама. Спектакль пользовался успехом у публики вплоть до закрытия театра как идеологически вредного в 1931 году.

В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванов едва ли не впервые вывел в качестве идеологического лидера интеллигента Пеклеванова. Стремясь вовлечь сибирского крестьянина Вершинина в революционную борьбу, Пеклеванов как символ доверия отдает ему револьвер и напутствует фразой: «Самое страшное в нашем деле – сомнение». Главное – безоглядная вера и безусловное исполнительство. Ответственность за последствия берет на себя руководство, партия. Задумавшийся, сомневающийся, мыслящий человек, подверженный гамлетовскому комплексу, непрочен, ненадежен, подозрителен, не заслуживает доверия.

В конце 1920–1930-х гг. историко-революционная тема в театре кардинально переосмыслиется, занимаемое ею в репертуаре место сокращается. Такое перемещение сценических фигур на театральной сцене отражало приход новой идеологической концепции, опираясь на которую тоталитаризм готовился к окончательной расправе с оппозицией во всех сферах общественной и государственной жизни. Места для суверенной личности этой концепцией не было предусмотрено, а цена отдельной человеческой жизни и вовсе не принималась во внимание как исчезающе малая величина.

В «Первой конной» (1929) В.В. Вишневского бывший темный солдат русской армии, преобразившийся в передового красноармейца, Иван Сысоев расстреливал офицера даже не из чувства расправы, но именно руководствуясь высоким сознанием классового чувства: «Мстить? – удивленно отвечает он на вопрос офицера. – Изъять вас надо... Вот и все... Классовая целесообразность... Мы ведь уже давно не партизаны».

Автор монографии 1957 года «Героика гражданской войны в советской драматургии» Ю.А. Головащенко так интерпретировал эту ситуацию: «Здесь важно все – и то, что бывший рядовой царской армии стал командиром, человеком большой культуры, и то, что его чувства свободны от всего мелкого, личного, и то, что его воля и целеустремленность приобрела новую высокую цельность»¹⁵².

¹⁵¹ Ливанов Б. Герой-современник // Советский театр. 1937, № 11. С. 12.

¹⁵² Головащенко Ю.А. Героика гражданской войны в советской драматургии. М., 1957. С. 55.

Власть партийных верхов и слепая вера социальных низов смыкались в мощный кулак и вершили суд над народом по заповедям – «Кто не с нами – тот против нас. Если враг не сдается, его уничтожают. У нас незаменимых нет. Революционная мораль оправдывает все средства». Исторические, духовные, культурные связи, преемственность, целостность истории, культура искореняются, разрушаются, ибо они дают повод сомневаться, сопоставлять, анализировать, задумываться. Происходит дестабилизация культурного, нравственного сознания, ломается иерархия исторических, духовных, нравственных ценностей. Подчинение комиссарскому окрику, верность приказу, верноподданное исполнительство освобождают человека от личной моральной ответственности.

Последующие октябрьские юбилеи для историко-революционной драмы были характерны энергичным выходом на театральную сцену Ленина, а затем и Сталина, который поначалу был скромным соратником вождя, но вскоре уравнился с ним в его исторической значимости – как это было в «Кремлевских курантах» Н. Погодина, а позднее возвысился над Лениным-теоретиком и «кабинетным работником», руководившим революционным процессом из-за письменного стола. Сталин как истинный революционный вождь масс, военачальник, на переднем крае битвы, среди рядовых бойцов, вдохновитель и организатор сражений, где решаются судьбы народов и государств, льется кровь и гремят орудия («Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского).

Глава вторая

ЗРИТЕЛЬ НА ПЕРЕПУТЬЕ

Смена героев в жизни и на сцене

В 1925 году ЦК партии призвал к свободному соревнованию художественных групп и течений, отдавая при этом безусловный приоритет пролетарским писателям. На эту роль претендовала Российская Ассоциация Пролетарских Писателей — РАПП. «Мы должны стоять на посту, чтобы обеспечить чистоту и твердость коммунистической идеологии», — декларировало руководство РАПП и бросалось в атаку на «интеллигентов-попутчиков»¹.

РАПП, руководимая Генеральным секретарем Л. Авербахом, внедряла в культурную жизнь 1920-х годов жесткие классовые приоритеты, диктат социального начала над творческим, над талантом, над мастерством и профессионализмом. В радикальной политике РАПП поначалу даже наметились расхождения с более гибкой в ту пору политикой партии в области культуры.

В апреле 1925 года XII съезд РКП(б) в резолюции по вопросам пропаганды, печати и агитации рекомендовал поставить театр на службу «систематической классовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы, как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса. Театр должен быть также использован и как средство антирелигиозной пропаганды»². Спустя год XIII съезд РКП(б) в резолюции «О печати» призвал поддержать одаренную часть «писателей-попутчиков», указал на особую роль критики, призванной содействовать художественному и политическому росту литераторов и освобождению их от жестких рамок групповщины. Эта же мысль была высказана и в постановлении ЦК РКП(б) «О политике партии в области художе-

¹ О политике партии в области художественной литературы // Правда. 1925, 1 июля. С. 1.

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1953. Ч. 3. С. 451.

ственной литературы» (1925) — в его разработке принимали участие Н. Бухарин, М. Фрунзе, А. Луначарский. Партия поддерживала ведущую роль пролетарской литературы, в то же время рекомендовала «обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению к тем литературным прослойкам, которые могут пойти к пролетариату и пойдут с ним»³.

Середина 1920-х годов — вершина советского либерализма в искусстве. Рубежом в культурной политике стал 1927 год: на заседании Агитпропа ЦК партии В.Г. Кнорин указал на особую роль театра в идеологической работе с массами: «Театр отличается от литературы тем, что в театре сила вещей гораздо сильнее и сильнее ее влияние на индивидуальное творчество... Художественное творчество Станиславского, Таирова, Южина и др. подконтрольно советскому государству во всех своих стадиях. Это делает наши позиции по отношению к старому театральному мастерству гораздо более выгодными»⁴. Резолюция Агитпропа призывала обеспечить «тактичное отношение к тем имеющим художественную и идеологическую ценность произведениям, которые идут из рядов «попутчиков» и в известной мере удовлетворяют запросам рабочего и крестьянского зрителя».

Но вскоре политическая ситуация в стране и в мире резко обострилась. В начале 1927 года Великобритания потребовала от СССР прекратить военную и политическую поддержку китайского коммунистического правительства и в ответ на отказ СССР разорвала с ним дипломатические и торговые отношения. Внутри страны и за ее пределами активизировались террористическая деятельность антисоветских белогвардейских организаций, в Варшаве был убит советский дипломат П. Войков. Сложившаяся ситуация вызвала ужесточение карательной политики, в Уголовный кодекс СССР были внесены 27-я статья, предусматривавшая наказание «за недонесение о контрреволюционном выступлении», и 58-я, предусматривавшая смертную казнь за антисоветскую пропаганду и агитацию при массовых волнениях. Обращение ЦК ВКП(б) от 6 января 1927 года предупреждало трудящихся об угрозе военной опасности.

8 ноября 1927 года, на следующий день в Москве после праздничных шествий на Красной площади была разогнана демонстрация сторонников троцкистской оппозиции, многие ее участники арестованы. 2–19 декабря 1927 года состоялся XV съезд партии. Приняв решение о развертывании коллективизации деревни, он объявил и о непримиримой борьбе с троцкистами. Дисциплина, единство, монополия

³ О политике партии в области художественной литературы // Правда, 1925, 1 июля. С. 2.

⁴ Кнорин В.Г. Очередные задачи развития театра Пути развития театра. Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М.; Л., 1927. С. 9.

взглядов, беспрекословное подчинение указаниям свыше — жесткие нормы партийного закона закреплены дополнением к уставу: «Члены партии, отказывающиеся правдиво отвечать на вопросы контрольных комиссий, подлежат немедленному исключению из партии»⁵.

В январе 1928 года руководство ВКП(б) одобрило меры по изъятию у крестьян хлеба, и вся страна втягивается в страх голода, нищеты и тотальной «чрезвычайщины». 6–11 апреля 1928 года состоялся пленум ЦК и ЦКК ВКП(б), посвященный обсуждению назревающего хозяйственного кризиса. И. Сталин обращает особое внимание на раскрытую органами ОГПУ вредительскую деятельность инженеров города Шахты на Украине и на «злостное воздействие верхушки буржуазной интеллигенции». Это заявление вождя предопределило агитационно-пропагандистскую направленность первых показательных процессов. Обнаружилась новая грань политической театрализации жизни Советской страны. Суды проходят в главных театральном-концертных залах Москвы, билеты на многодневные заседания в Доме союзов распределяются среди передовиков производства и представителей трудящихся через профсоюзы. Заседания транслируются по радио, их ход подробно освещается в газетах, журналах, в кинохронике, процессы сопровождаются митингами и манифестациями.

Опору в сопротивлении политическому произволу интеллигенции давало сознание своей «генетической» верности нравственному закону и убеждение в значимости собственного знания и опыта. На социальное насилие интеллигенция могла отвечать только открытым обращением к массам, к публике, апелляцией к общественному мнению. Но теперь эта возможность практически отсутствовала. К тому же разные слои интеллигенции оценивали ситуацию по-разному. Так, М. Горький писал 11 декабря 1930 года Л.М. Леонову из Сорренто: «Отчеты о процессе подлецов читаю и задыхаюсь от бешенства. В какое смешное и тяжелое положение ставил я себя в 18–21 гг., заботясь о том, чтобы эти мерзавцы не издохли с голода. Но — дело, конечно, не в этом, не во мне, — как бы спохватившись, извинялся Горький, — а в их жуткой “психике”»⁶.

Власть усиливала репрессивные воздействия. Согласно Постановлению ЦИК и СНК от 15 ноября 1932 года прогул рабочего дня наказывался увольнением, лишением карточек, выселением с жилплощади. Судебные процессы над «вредителями» приобретали все больший размах. К 1934 году число заключенных в стране превысило полмиллиона.

Все эти обстоятельства существенно влияли на повседневное самочувствие общества. Градус социальной напряженности прямо и косвенно отражался и на температуре художественной жизни. В го-

⁵ КПСС в резолюциях и решениях... Т. 4. С. 299.

⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1955. Т. 30. С. 195.

родах распределение жалких пайков по карточкам странным образом совмещалось с развитой коммерческой сетью магазинов Торгсина, где торговали на валюту и принимали драгоценности. Средняя зарплата городских жителей в 1932 году в сравнении с 1927 годом уменьшилась в 4 раза. Одновременно увеличивался разрыв уровня жизни «аппарата» и основной массы населения, что сознательно поддерживалось правящей элитой, так как обеспеченность «номенклатуры» укрепляла ее преданность режиму.

В 1920 году ВЦИК СССР установил фиксированные оклады членов партии, их максимальный размер не превышал зарплату квалифицированного рабочего. Доход выше партмаксимума — в 1928 году это 2700 рублей — отчислялся в фонд остро нуждающихся партийцев. В условиях нэпа и возросших доходов служащих частных предприятий регламентированный партмаксимум раздражал высокооплачиваемых партийцев. С завершением НЭПа секретным постановлением партмаксимум отменили, партийная номенклатура обрела привилегированное положение, но моральное перерождение бюрократии не осталось для рядовых партийцев и населения незамеченным.

По ходу разгрома левой и правой оппозиции резко менялась парадигма внешней и внутренней политики. Концепция мировой революции признана устаревшей, она вытеснена из агитационно-пропагандистского оборота и заменена концепцией построения коммунизма в одной отдельно взятой стране. Социальный кризис, обозначившийся в конце 1920-х гг., неумолимо вел общество к ликвидации культурного плюрализма.

XVI съезд ВКП(б), проходивший 26 июня — 13 июля 1930 года, резко изменил отношение власти к так называемым литературным «попутчикам» и «старой» интеллигенции. Этот поворот в культурной политике и идеологии логично совпал с развернутой в 1929 году борьбой с кулачеством, с процессами по «шахтинскому делу» (1928), так называемой «Трудовой крестьянской партии» (Чаянов, Кондратьев и др.), «Промпартии» (Рамзин и др.). В 1930 году арестовано несколько тысяч инженеров. В 1931 году по делу Академии наук принято пять расстрельных приговоров, многих приговорили к лагерям и тюрьмам.

Первая сталинская пятилетка (1928–1932) вовлекла огромные массы населения в индустриализацию, коллективизацию и обусловила масштабные социальные перемещения. Насильственное преобразование деревни привело к массовой высылке кулацких семей. К началу 1933 года в спецпоселениях проживало 1 млн 317 тыс. человек, а через 3 года осуждено 189 тыс. кулаков. В городах усилилась текучесть кадров — вследствие ухудшения условий труда состав рабочих и служащих на некоторых производствах только в течение полугода обновлялся едва ли не наполовину. Население постепенно погружалось в информационную блокаду, окружалось плотным

железным занавесом. Это обрекало общество на искаженное представление о жизни внутри страны и за рубежом.

На диспуте 1925 года о путях развития самодеятельного театра один из идеологов «левого искусства» Р. Пельше заявил: «В ближайшие десятилетия и даже столетия будет существовать закрытый театр, а рядом все больше будет развиваться театр улиц — массовое действо, которое можно назвать массовым производством, в отличие от закрытого театра в четырех стенах — лабораторного производства»⁷. Таким образом, «мирное сосуществование» старого и нового театра было официально санкционировано, и это объяснимо: нарочитая искусственность массовых представлений явно приелась, энтузиазм масс иссякает, а возвращение рыночной экономики выводит искусство из-под пресса идеологии и расширяет выбор зрелищ. Публика становилась их заказчиком, она обретала относительную независимость в своих приоритетах. Идеология, культурная политика теряли свои монопольные позиции, и художники с готовностью шли навстречу зрителю. Процесс упорядочивания социальной и культурной активности потребностей и запросов массовой аудитории сопровождался становлением знаковых символов новой системы ценностей, они разрушали клише и штампы тенденциозного агитационно-политического искусства.

НЭП неоднозначно оценивался различными слоями общества. В сознании тех, кто воспринял октябрьский переворот как социальную катастрофу, НЭП порождал надежду на возвращение былого жизненного уклада. Но для тех, кто искренне верил в идеи большевизма и безоглядно боролся за них, возврат к нормам жизни «буржуазного» прошлого подчас становился страшным разочарованием в жизни. Многие преданные партии коммунисты кончали жизни самоубийством. В рассказе А. Толстого «Гадюка» (1928) героиня Гражданской войны раздавлена мещанским окружением озлобленных обывателей, переживает трагедию духовного одиночества.

Но за стенами прокопченной примусами и керосинками московской коммуналки кипела ослепительно яркая, богатая зрелищами и развлечениями жизнь. Экономическое сознание, привнесенное нэпом, порождало новую идеологию, оно ставило под сомнение монополизм и унификацию знаковых обозначений большевистской идеологии, его однозначную назойливую нацеленность на «прекрасное завтра». Ценность настоящего, реального, достижимого сегодня становилась дороже, нежели пролетарский журавль в небе коммунистического будущего.

Сложившуюся ситуацию точно оценил П.А. Марков. «По существу, в этот первый — теперь заканчивающийся — период идеология

⁷ Пельше Р. Основы нашей репертуарной политики // Репертуарный бюллетень Художественного отдела Главполитпросвета. 1926. № 1. С. 9.

в строгом смысле слова отходила на второй план. Было ясно, *что* является идеологией явно враждебной; но еще далеко не было ясно, *кто* явится верным соратником, союзником или случайным попутчиком. Режиссеры были захвачены и заражены художественной и этической природой революции более, чем ее социальным значением. Это отношение было предопределено их эстетическим прошлым. Идеологическая основа спектклей бывала шаткой и неопределенной... Оттого-то театр возвращал принципы балагана, цирка, мюзик-холла, малых форм»⁸.

Ориентацию публики на развлечение, на удовольствие, на наслаждение радостно подхватили и театр, и кинематограф, и массовая журналистика. Открывшееся поле индивидуальных возможностей материального, культурного потребления, духовного времяпрепровождения, личностного самовыражения давало предпосылки для плюралистической оценки окружающего, для сомнений в безусловности нормативов официоза, для выбора — то есть всего того, чего не могла дать митинговая эйфория коллективистского экстаза с проповедью возвышенного аскетизма («...Под старую телегою рабочие лежат: «Через четыре года здесь будет город-сад!»).

Большевизм строил общество в рамках идеи тотальной коллективизации, жесткой регламентации и унификации человека как в социальной, так и в личной жизни, предполагающей полный контроль над личностью. НЭП возвращал человека к трезвому осознанию ценности многообразия частного, частного существования, и это пробуждало веру в возможности преобразовать свой быт, достичь признания в своем ближайшем окружении, надежду обрести автономность, независимость. Даже дисциплинированная аудитория «левого театра» стала дробиться на зрительские субкультурные общности, демонстрируя тягу к жанровому и тематическому репертуарному многообразию. Драматург А.Н. Афиногенов констатировал «...факт все большего отхода рабочих клубов от живых газет, агиток и инсценировок, приевшихся своей примитивностью, схематичной прямолинейностью и упрощенной плакатностью тем и форм их выражения... Усложнение общественной жизни, — отмечал он. — рост политической и культурной активности, стабилизация социальных отношений настоятельно требует художественно-углубленного раскрытия»⁹. Популярность рабочих клубов в эти годы падает: «Неясно, что должен делать клуб и как ставить работу клубов. Масса не идет в клуб», — горько сетовал один из руководителей Пролеткульта¹⁰.

Публика устремилась к живому диалогу. На молодежную клубную сцену стали проникать спектакли, поставленные в традициях

⁸ Марков П. Театр 1917–1927 // Печать и революция. 1927, № 7. С. 16.

⁹ Афиногенов А. Театр в клубе // Рабочий клуб. 1927, № 5. С. 24.

¹⁰ Рабочий клуб. 1927, № 3–4. С. 77.



Еженедельные программы «Кому-куда?», 1928, № 1,
обложка

«буржуазных» Малого и Художественного театров. Академические труппы почувствовали со стороны широкого зрителя возросшую заинтересованность. «На театре эпоха разрушения и охраны традиционного искусства закончилась, — объявил П.А. Марков в статье «Театральные постановки Москвы 1923–1924-х годов». И “правые”, и “левые” театры поставлены перед более существенными задачами... Из области общих положений и беспредметного горячего

пафоса театр переходит к постановке конкретных задач и к оформлению реальной действительности»¹¹.

С утверждением нэпа и «мирной жизни» в стране восстанавливалась в своем значении и культурная инфраструктура. Возрождаются кооперативные издательства, торговые дома, мелкие производственные предприятия, рестораны, частные кинофабрики, антрепризы. Очнувшись от разрухи военного коммунизма и ужасов Гражданской войны, вдохновляемые смягчением режимных условий в столицах и на периферии, антрепренеры снова открывают театры миниатюр, кабаре, варьете, появляются и новые развлекательные жанры: джаз, мюзик-холл и пр. Масса творческого люда — художников, литераторов, музыкантов, артистов, освободившись от красноармейского рекрутства, принудительных соцзаказов, мобилизационных агитработ, возвращалась к исходному призванию. Театрально-концертная жизнь переживает внезапный расцвет. Режим стремится ввести творчество в жесткие организационно-идеологические рамки, но веселое комедийно-развлекательное искусство после страшных пережитых лет оказывается наиболее востребованным и популярным.

С фронтов, из трудармейских казарменных поселений, где нужно было подчиняться категорическим приказам комиссаров и командиров, человек возвращался в мир личных забот. Восстанавливались ценности повседневной жизни, любви, брака, семьи, бытовых отношений. Зритель ждал от театра нового репертуара, показа современных характеров и обстоятельств. Сатирически заостренные призывы Маяковского — «Сделайте нам красиво!» — отражали не только дремучий мещанский радикализм, но реальность потребностей реального человека, которого идеологам выгодно было представить как зарвавшегося мещанина, противопоставляющего свои мелкие эгоистические интересы здоровому развивающемуся обществу.

Вс.Э. Мейерхольд в 1925 году поставил «Мандат» Н.Р. Эрдмана. Многие расценили спектакль как прорыв в повседневную жизнь современника. Луначарский отметил правдивость сценических фигур, точность авторских наблюдений, реалистический тон спектакля. Новое отношение к судьбе «рядового жителя» прозвучало в ответах Мейерхольда на анкету газеты «Вечерняя Москва». Засоренное привычной «левой» лексикой, признание режиссера, тем не менее, свидетельствовало о его готовности выйти к диалогу с частным человеком. «Настойчивое требование отображения быта, возникшее из глубины зрительного зала, выбило руководителей наших театров из уютного болотца “чистого искусства”. Новый, рабочий зритель все настойчивей и настойчивей требует установления контакта между жизнью и искусством. Отображение быта на театре становится обязательным.

¹¹ Марков П. Театральные постановки Москвы 1923—1924-х годов // Марков П.А. О театре. В 4-х т. М., 1977. Т. 3. С. 144.

Театр не может игнорировать запросов зрителя<...> Я считаю, — заявляет Мейерхольд, — что основная линия русской драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин — найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана, который стоит на прочном и верном пути в деле создания советской комедии»¹².

Стало очевидным: Мейерхольд уходит от излюбленного им сценического приема обобщенной «социальной маски» и обращается к отображению конкретного характера человека. Чуткость Мастера к социально-психологическим процессам его не обманула, — повседневное существование волновало публику, и потому резонанс «Мандата» был практически предопределен. В декларациях авторов подчеркивалась социальная направленность спектакля («против мещанства как отживающего сословия»), — однако выделение из массы судьбы частного человека нашло в зале живой отклик. К.Л. Рудницкий писал: «Важно понять, какими путями пришел Мейерхольд к такому успеху — и каковы конкретно были новые формы реализма, открывшиеся режиссеру в “Мандате”. В этом спектакле Мейерхольд впервые повел своих актеров к психологизму, подчас весьма изощренному <...> Ясно выступившая в “Мандате” заинтересованность театра психологией отдельного человека стала главной причиной безусловного успеха спектакля»¹³.

Диалог с публикой возникал в спектакле в открытых сценических формах. «Часто Гарин–Гулячкин <...> со сцены свистящим доверительным шепотом обращался в зрительный зал за сочувствием. За поддержкой. За ответом на мучительные вопросы. Ведь там, в зале, сидели такие же, как он, растерянные, ошеломленные революцией люди», — писал К.Л. Рудницкий¹⁴.

Критики поместили «Мандат» в ряд обличительных антимещанских представлений. Мотив этот был доминантным, но не единственным. В спектакле прочитывался мощный второй план, пронзительно звучала подлинная драма потерявшего твердую почву человека, отторгаемого обществом, не способного, несмотря на свою готовность, вписаться в его рамки. «Мандат» стал вехой, которая знаменовала обращение театра к объемному изображению современной жизни. И зритель вступал в диалог со сценой, отвечал на смятение Э. Гарина-Гулячкина, на его тоску, страх и душевную боль.

Осмысление подлинности реального бытия — новая тенденция в театре. П. Марков ее выражением «Мертвые души» в Театре им. Комиссаржевской, «Виринею» в Студии им. Вахтангова и «Мандат» в Театре Вс. Мейерхольда. «Комедия Эрдмана вырастает из современ-

¹² Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х ч. М., 1968. Ч. 2. С. 95.

¹³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1976. С. 336.

¹⁴ Там же. С. 339.

ного театра. Учитывая зрителя, она пользуется приемами нашей современной сцены... Заглянув в современную мещанскую жизнь <...>, отправляясь от психологии воскрешенных героев Гоголя, Сухово-Кобылина, перенесся в обстановку мещанской жизни темы современности, Эрдман создает обвинительный акт против России прошлого и предостерегает Россию современную <...> Эрдман не побоялся посмотреть в человеческое лицо выброшенных им на сцену людей. Мейерхольд заставляет актера (Э. Гарина. – В.Д.) говорить со зрителем. Монолог Гулячкина обрушивается на зрителя <...> Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку”»¹⁵.

Зрительский успех «Мандата» огромен, однако его природа многозначна. Сотрудники исследовательской лаборатории Театра Вс. Мейерхольда зафиксировали свыше трехсот «смеховых реакций». Но это лишь одна краска спектакля. Другой важный мотив «Мандата» отметил В. Сахновский: «Этот спектакль — страшная картина русской действительности. Должно содрогнуться сердце, должны пролиться слезы, нужно сидеть, разинув рот... Так страшна и так смешна та Россия, которую показал Мейерхольд, прочитав, пережив и воплотив пьесу Николая Эрдмана»¹⁶.

Мандат советской власти приобрел в сознании обывателя ореол сакральности и при этом беспощадности. Психология запуганного человека, затравленного большевистским произволом, ощущалась публикой во всей широте эмоциональных реакций. Смысл спектакля не исчерпывался «обличением мещанства»: за водевильно-фарсовым зрелищем просматривалась сатира на режим, низводящий обычного, частного человека до жалкого, ничтожного состояния.

Премьеру, состоявшуюся 20 апреля 1925 года, по воспоминанию Ю. Елагина, посетила партийная верхушка столицы. Зал принимал спектакль восторженно, аплодисментами, выкриками, смехом, свистом: «Вместе с развитием действия нарастало возбуждение публики. Наконец, после слов пьяного шарманщика о том, что еще будучи маленьким мальчиком обладатель мандата Павлуша сидел у него на коленях и восклицал: “Люблю пролетариат, дядя! Ох как люблю!”, — в зале раздались выкрики: “Долой сталинских жуликов! Долой лицемеров! Долой Сталина!”

Аплодисменты после второго и третьего актов перешли в грандиозную овацию, соединившуюся с антисталинской демонстрацией партийной части публики.

¹⁵ Марков П. Указ. соч. Т. 3. С. 285, 290—291.

¹⁶ Сахновский В. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике 1920—1938. М., 1997. С. 176—177.

После конца спектакля Мейерхольд, Эрдман и Райх стояли на сцене, взявшись за руки и кланялись публике, а из бушевавшего зала неслось: «Прочь Сталина! Долой бюрократию! Долой сталинских ставленников!»¹⁷.

Бурная реакция зала описана эмигрантским автором почти через тридцать лет, и вполне вероятно, что им допущены сильные преувеличения по части антисталинских выпадов. Однако тот факт, что через два года, в мае 1927-го, на Красной площади состоялась троцкистская демонстрация, говорит о том, что политическая борьба в стране обострялась. Пока же нарком просвещения А. Луначарский, наркомвоенмор М.В. Фрунзе, члены ЦК партии Л. Каменев и Н. Бухарин оставили в книге почетных зрителей театра восторженные отзывы: «По-моему, этот мандат уже выдан, и он не фальшив, — писал Бухарин. — Разве он может быть фальшивым — он выдан театром на старое общество, на устой общества, на физиономию нашей внутренней эмиграции»¹⁸.

Спустя год после премьеры «Мандата» широко и помпезно — три дня! — праздновалось пятилетие Театра Вс. Мейерхольда. Состав юбилейного комитета говорит о полной лояльности власти к вождю «Театрального Октября». Возглавляет комитет старейшая деятельница германского и международного рабочего движения Клара Цеткин, ее заместитель — А. Луначарский, члены комитета — герой Гражданской войны С. Буденный, общественные деятели и партийные функционеры О. Каменева (сестра Л. Троцкого), наркомздрав Н. Семашко, военспец И. Уншлихт, деятели театра К. Станиславский, Е. Гельцер, И. Москвин, А. Нежданова, Михаил Чехов... Труппа получает устойчивое финансирование и включается в систему государственных театров. «Это было не только театральное, но и общественное торжество, — писала «Рабочая газета» 27 апреля 1926 года. — Театр им. Мейерхольда демонстрировал свое тесное общение с рабочей, партийной, профсоюзной Москвой»¹⁹. (с 1923 года труппа называлась Театром им. Вс. Мейерхольда, с 1926 — Государственным театром им. Вс. Мейерхольда — сокращенно ГОСТИМ или ТИМ).

Впрочем, уже через три с небольшим года в Малой Советской энциклопедии о Мейерхольде говорится как о режиссере, «ударившемся в эстетство»: «Это приводит М/ейерхольда/ к кризису 1928 года и к новым исканиям»²⁰. В статье «Театр имени Мейерхольда» в 8-м томе МСЭ, работа над которым помечена декабрем 1930 года, «Ман-

¹⁷ *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1998. С. 239.

¹⁸ Там же. С. 241.

¹⁹ 5 лет Театра Мейерхольда // Рабочая газета, 1926, 27 апреля. С. 2.

²⁰ Малая Советская Энциклопедия: В 10-ти т. М., 1930—1931. Т. 5. М., 1930. Стлб. 97.

дат» еще значится среди достижений Мастера, но указывается на противоречивость художественной программы театра, на шараханье от агиток до «эстетских формальных экспериментов». «Работа Т/еатра/им. М/ейерхольда/ несёт больше разрушения для старых традиций, нежели создает новое»²¹.

«Мандат» Вс. Мейерхольда открыл шлюзы «антимещанской» теме, ее разработка была продолжена тем же Н. Эрдманом — его пьесой «Самоубийца». Комедию принял к постановке МХАТ и ТИМ, на очереди у Мейерхольда «Клоп» и «Баня» В. Маяковского. «Самоубийцу», однако, обоим театрам ставить запретили, а к «Клопу» и «Бане» зритель отнесся весьма прохладно. Но поединок власти с «частным человеком», с интеллигенцией — как с открыто враждебной, так и с примкнувшей, «попутнической» — приобретал в реальной жизни острый характер.

Конец 1920-х годов показал возросшее влияние на театральный репертуар различных групп зрителя. Из зала исходил импульс для появления на сцене больших мыслей, сильных чувств и неприкрашенной правды. Зритель, вошедший с театром в диалог как партнер-собеседник, единомышленник, участник спектакля, оказался, по мнению П. Маркова, способен «оздоровить» сцену, повлиять на мироощущение самих деятелей театра: «Бесцельно отмахиваться от явной воли зрителя. Существенно найти верный выход, при помощи которого можно подчинить зрителя воле театра»²². П. Марков призывал к созданию такого общественно значимого социального спектакля, «воздействие которого равно глубине затронутой в нем темы и который подвигает зрителя вперед на путях социального строительства — против агиттеатров и идеологических схем»²³.

Дискуссия, проведенная Российской ассоциацией пролетарских писателей в январе 1931 года, констатировала позитивность «вмешательства театра в грохот идеологических боев». Социальная значимость сценического искусства признана властными «верхами». Разворачивается интенсивное строительство грандиозных залов большой вместимости с универсальной планировкой, предполагающей активное участие в спектаклях зрительских масс. «Компасом искусства становятся в основном политические документы эпохи, — подчеркивает автор статьи «Театр четырнадцати Октябрей» М. Волков («Известия», 1931, 3 дек.). — Речь т. Сталина о «новой обстановке — новых задачах хозяйственного строительства» дает и театру, и драматургии громадные творчески стимулы... Театр обязан усилить конкретный и

²¹ Малая Советская Энциклопедия: В 10-ти т. М., 1930—1931. Т. 8. М., 1930. Стлб. 712.

²² Марков П.А. Московская театральная жизнь // Марков П. О театре: В 4-х т. М., 1977. Т. 3. С. 256.

²³ Марков П. Октябрьские постановки. Там же. С. 468.

ПРОГРАММЫ

13 декабря 1927 г.
18 декабря 1927 г.

ТЕАТРОВ

Перепечатка либретто без указания источника воспрещается.

Театр Революции

Улица Герцена, 19. Тел. 4-49-49.
Начало в 7 ч. 30 м.

13 и 16 ОЗЕРО ЛЮЛЬ

Мел. в 5 д. Алексей Файно.
Питер Бульмеринг-старший — Мартинсон. Питер Бульмеринг-младший — Музалевский. Ида Ормонд — Лабунская. Натан Крон — Терешкович. Герцог Альбано — Латышевский. Жоржетта Бенемэ — Бабанова. Мадам Крю — Васильева. Фон-Курц — Радщев Игнац Витковский — Чистяков. Антон Прим — Лишин. Азамчевский. Мези — Богданова. Миглер Бекор. Оформление арх.-худ. — А. Буров. Музыка. оформл. — Н. Попов. Танцы в постановке — Н. Глаз и Г. Шаховской.

14 и 17 ГОЛГОФА

Драматическое представление в 3 х д. Дм. Чиневского.
Григорьев — Ключарев. Фон-Бриг — Мартинсон. Князь — Азамчевский. Тамара Алексеевна — Пышева. Петр Алексеев — Музалевский. Марина — Страхова. Дедушка — Бахарев. Сидор Иванович — Волков. Плетнев — Теляшев. Язвин — Лаврентьев. Прокофьев — Ирст. Евдокимов — Гиедочкин. Осипов — Москвин. Прасковья — Якина. Батько Чап — Ягейченков. Брауде — Липиан. Петров — Шагин. Адъютант — Бибинов. Красноармеец — Соловьев. М-сье Франже — Миллер. М-р Бретстлей — Имионен. Переводчик — Рогаткин. Мужики: Смирнов А., Ниселев. Афанасьев. Бабы — Шурупова, Кутузова, Тер-Осипян, Липатова. Зеленые — Васюков, Свиорцов, Смирнов. Я.

Авторы пьесы „Верно, просто, ясно“



Балашин и Громов

Чекист — Суходольский. Чекистка — Фейнберг. Офицеры — Бахарев, Лукиных, Разумов. Сестры — Ленская, Белоруцева. Богданова 2, Коршанова.

Постановка — М. Терешкович. Декор. оформление арх.-худ. — А. Буров. Музыка. оформл. — Н. Попов. Танцы в постановке — Н. Глаз и Г. Шаховской.

15 КОНЕЦ КРИВОРЫЛЬСКА

(Заре навстречу)
Мелодрама в 5 дейст. (14 сцен.)
Б. Ромашова.

Буджевич — Гиедочкин. Мугланова — Богданова. Роза Бергман — Страхова. Мехоношев — Музалевский. Елданпий Рыбак — Белокуров. Члены РЛКСМ: Кишкина Дуня — Дитюва. Гусев — Агейченков. Дынникова — Шурупова. Филиппов — Власов. Барышев — А. Смирнов. Фельдман — Латышевский. Куликов — Раевский. Краскомы: Федосеев — Лукиных. Украдкин — Разумов. Картузов — Смирнов А. Рахман Бергман — Дорощев. Его жена — Н. Иванова. Лодыжкин — Ирст. Лямберг — Васильева. Севостьянов (Лодыжкин) — Терешкович. Корзинкин — Зубов. Надежда

Степановна — Вологина. Отченаш — Дм. Орлов. Ярыгин — Шагин. Мокроносов — Чистяков. Тяпкина — Марченко. Булкин — Радщев. Майор Маркус — Имионен. Председатель суда — Афанасьев. Члены суда — Богданов 2, Ниселев. Обвинитель — Соловьев. Горохов — Теляшев. Бурдаев — Рогаткин. Митя Колопатов — Лаврентьев. Дежурный агент — Свиорцов. Владелец киоска на вокзале — Москвин. Арбузов — Ниселев. Его жена — Якина. Буфетчик — Бахарев. Запонкин — Лаврентьев. Швейцар — Васюков. Горничная Корзинкина — Якина. Командант станции — Свиорцов. Пассажир — Рутштейн.

18 РОСТ

Пьеса в 5-ти действиях, 10-ти картинах Анатолия Глебова.
Юганцев — Лишин. Ролдныш — Шагин. Каменевский — Цибульский. Раевский. Безбородкин — Чистяков. Ранса Павловна — Лабунская. Квешш — Латышевский. Немешаев — Имионен. Салфеткин — Дорощев. Аня Шибек — Богданова. Лаванов — Теляшев. Пугков — Белокуров. Вара Пылаева — Тяпкина. Ершов — Терешкович, Азамчевский. Тараска Бондарчук — Дм. Орлов. Ольга — Вологина. Зорцев — Гиедочкин. Ходонин — Васильев. Лукерья Ходонина — Васильева. Пузырев — Ирст. Чернов, комсомолец — Рогаткин. Вязников — Ключарев. Саксаганский — Агейченков. Тигранян — Липиан. Яська — Ленская. Лувина — Якина. Гурин — Афанасьев. Комедант — Смирнов. Уборщица — Тер-Осипян. Машинистка — Белоруцева Файнберг. Конторщик — Бахарев.

Постановка — В. Люце. Музыкальн. оформл. Н. Попова. Материальн. оформл. Г. Миллер.

КИЕВСКАЯ ЕВРЕЙСКАЯ КОЛБАСНАЯ

ТОРГОВЛЯ

ГУСИНЫЕ
ШВАРКИ

И. Б. КРУГЛОГО. ЖИР

Петровка, Петровские линии, 2.

ЗА АКТРИСУ-ОБЩЕСТВЕННИЦУ

Театр возрождается перед лицом новых исполнительских задач ему поставленных. С ростом советского театра растет на наших глазах артист гражданин; женщина-самка буржуазной и аристократической среды — вымирающий пережиток; женщина-пойруга, женщина-труженица, завоевывает свое место в жизни.

И рядом с ней вырастает и новая актриса. Ниже редакция помещает отклики В. Пашенной, О. Пыжовой, М. Бабановой, Н. Борской и Н. Глан на участвовавшие в последнее время в печати, на сцене и на экране характеристики актрисы, как существа паразитарного, чуждающегося новой жизни.

О. И. ПЫЖОВА

Октябрьская революция расширила права и кругозор женщины вообще и актрисы в частности. Помимо работы чисто-приватной, она стала и свободнее театральная общественность, партия — перестали делиться чем-то самолюбующейся, переметались и не-вагие условности.

Советской актрисе общественны исключительные права и возможности. И важна не юбка и подкрашенные губы, а коренная реорганизация всего театрального быта.

Мы видим с одной стороны, актрису на днеутах, обаях, актрису-общественницу, и словом и делом борющуюся за новый режим, актрису техникумов, молодых советских театральную школ. Этой актрисе и там и здесь нужна помощь, в ней советская и театральная общественность. Но наряду с тем мы знаем и другую тип актрисы, актрису на премьерах, удостоенную чьим-нибудь «звездным» и восторженных лиц, вселяющую своим знакомством в этом направлении.

Две актрисы, два направления, два течения. Которое из них в результате возьмет верх?

Конечно, нужно протестовать против характеристик, принятых слагаемых на экране советской актрисы, но эти характеристики вряд ли окажут вредоносное действие на массу. Но мала актриса — обаяние типичности не убедительна и старомодна — сейчас создаются новые маски.



В. Н. ПАШЕННАЯ

Доказывать кому-либо «паразитность» женщины-актрисы в наше время, конечно, не приходится. Можно только надеяться, что люди, очевидно мало знающие актерский быт, выступают последнее время с его необдуманнейшим на экране и на сцене.

Нам, работающим всегда на людях и на шуму толпы, нам доброт и необходимый наш семейный очаг и мы с любовью бережем и лелеем его, заботясь и очень жесткими физическими-материальными условиях.

Экран — могущественнейшее средство художественного воздействия. Погр через экран показать массам актрису не как «привычную обывательницу», а как самоотверженную мать, первую жену и хозяйку.



О. Пыжова

Сегодняшняя актриса переживает жизнь советской страны, ищет нужное и верное для страны и театра. И рядом с ней — актриса, еще живущая в условиях дореволюционного театрального быта, приспосабливая свои приемы и жесты. «великосветским» разговорам на лодьях лодки победит — складает будущее.



М. Бабанова

Есть актрисы, не пренебрегающие физическим трудом, молодежь техникумов и театральных школ. Они работают в новых условиях и неизбежно привнесут в театр новый быт и новый режим. Задача актрисы-общественницы физически помогать этой молодежи.

М. И. БАБАНОВА

Задача советского театра огромна. Актрисе несет ответственность не только за свое мастерство, но и за подлинное разрешение задач, поставленных перед советским театром. Погр начать смотреть на актрису, ак-

личный показ. Это даст возможность получить такие драматические произведения, которые одновременно будут служить и моделью человека социалистической эпохи, и демонстрацией тех коллизий, какие возникают между личным и общим в эпоху социалистического переустройства мира, когда рабочий класс создает систему новой прелестарской морали, новое понятие старых слов “доблести, чести и геройства” (Сталин) <...> Зритель, это не отвлеченность, не сумма проданных мест, напоминает критик, а реальный человек с определенными вкусами и запросами. И когда в речи т. Сталина мы читаем, что «наш советский рабочий хочет жить с покрытием всех своих материальных и культурных потребностей... И мы обязаны исполнять это его требование», то тогда невольно возникает вопрос: а находится ли наш театр на высоте так называемых задач культурного снабжения? <...> Проблема пребывания в театре есть в своем глубоком смысле проблема повышения качества человеческого труда, т.е. того, что так необходимо нашей стране, чтобы справиться с великими задачами эпохи... В условиях хозяйственного подъема и грандиозных перспектив строительства СССР театр выходит сейчас поистине на линию огня, ибо он является одним из самых могущественных средств воздействия на человека и его поведение»²⁴.

Динамика и направленность социальных настроений на рубеже 1920–30-х гг. все жестче регулируется партийными директивами и целенаправленными репрессивными мерами. «Перестройка сознания» дореволюционных поколений интеллигентов практически завершалась. Оппозиционные настроения в творческой, научной, технической среде подавлены.

«Представительство» на театре «интеллигентности» как образа жизни, стиля мышления в решающей степени определялось тем, какую роль отводил режим культуре, «человеческому фактору», личности как «социально-нравственной единице». Падение ее значимости выразилось в ограничении социальной и духовной функции интеллигенции, ее перемещении с позиций интеллектуально-творческого авангарда общества на второстепенное положение исполнителя-аутсайдера, «попутчика», «прослойки», «обслуги», «подрядчика» правящего класса и его идеологов. Идущая от интеллигенции интеллектуальная энергетика настораживала, неконтролируемая инициатива раздражала, однако любая перспективная идея, опережающая практику, нуждалась в проверке, в экспертизе, которую профессионально кроме как той же интеллигенции осуществлять было некому.

Между тем концепция неизбежного обострения классовых противоречий и возникающих на пути строительства социализма трудностей оправдывала введение чрезвычайных мер. Еще в 1922 году

²⁴ Волков М. Театр четырнадцати Октябрей // Известия. 1931, 3 декабря. С. 2.

Л. Троцкий мотивировал высылку из России интеллигентов тем, что <...> «расстрелять их не было повода, а терпеть было невозможно»²⁵. В контексте таких политических посылов театру было трудно сохранять взаимопонимание с публикой. В условиях НЭПа и утвердившихся, хотя и ненадолго, механизмов свободного рынка жанр массового политического зрелища к концу 1920-х гг. уступил место развлекательным спектаклям мюзик-холльно-концертного типа, составленным из набора аттракционов, клоунских антре, музыкально-эксцентрических номеров и т.п. В этих условиях политическая составляющая репертуара должна была обрести обновленное звучание, чтобы сохранить в театре публику, ныне равнодушную к надоевшему агитплакату и прямолинейным идеологическим назиданиям. В 1925 году на страницах журнала «Печать и революция» П.А. Марков писал: «Зритель справедливо ощущает усталость от театра. Годы военного коммунизма позволили театру говорить, в то время как остальные искусства в силу экономических условий молчали... Сейчас театр начинает занимать принадлежащее ему место в жизни... Происходит возвращение к первоначальным вопросам эстетики и назначения театра. Положение театра, принужденного разрешать свои большие задачи в условиях материальной зависимости от зрителя, становится тем сильнее и хитрее, чем легче и соблазнительнее становится линия наименьшего сопротивления»²⁶.

Закономерен в эти годы яркий всплеск «мещанского театра», маскирующийся внешней советской атрибутикой. П. Марков относит к такого рода явлениям «историческую» постановку Малого театра «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. Смолина и «современную» «Любовь Жанны Ней» И. Эренбурга, в которой традиционная бульварщина вкупе с примитивной агитацией сочетается с шаблонами пошлой мелодрамы и «с упрощенным пониманием идеологии и международной политики». Но актеры Малого театра сыграли пьесу уверенно, в результате чего, пишет Марков, «на глазах у зрителя чрезвычайно искусно завертелась слеза». Что же в итоге? Театр становится «заслонкой от реальной действительности», уводит публику в мнимую современность, впадает в мещанскую сказочность и умилительную красоту.

Идеологи политического театра, и прежде всего Мейерхольд, не хотели уступать зрителя «мещанскому театру», однако в условиях НЭПа рычаги «оргнабора» аудитории уже не работали, публика выбирала театры согласно своему волеизъявлению. К тому же в стремительно изменяющихся социально-психологических условиях возникла необходимость нового художественного осмысления отношений

²⁵ См.: Хрестоматия по отечественной истории. 1914–1945. М., 1996. С. 779.

²⁶ Марков П.А. Третий фронт. После «Мандата» // Там же. Т. 3. С. 285.

вождя и массы, личности и толпы, человека и народа. Отечественная пьеса не давала театру полноценного материала для убедительных сценических решений этих проблем, и театр обращается к экспрессионистской драме, пришедшей в Россию из Европы, и прежде всего из Германии: к произведениям Э. Толлера, Г. Кайзера, В. Газенклевера и других. Однако широкий театральной публике образная структура, метафорический язык новой западной драмы были чужды, и потому ее смысл на советских сценах нередко искажался. Мистический страх личности перед взбунтовавшейся толпой в советских интерпретациях подменялся прославлением революционных масс. Трагическое одиночество непонятого народом вождя трактовалось иронически, и конфликты между народом и личностью всегда решались в пользу народа.

«Человек-масса» Э. Толлера (1923), «Ночь» М. Мартине (1923), поставленные режиссером М.А. Велижевым на сцене руководимого Мейерхольдом Театра Революции не удовлетворили Мастера. Крах индивидуалистического сознания героя следует показывать отчетливо и жестко: Мейерхольд обращается к пьесе А. Файко «Озеро Люль» и воссоздает на сцене современный быт в броских, узнаваемых зрительском красках и деталях. Спектакль стал поворотным в эстетике Мейерхольда, он признался: время лозунгово-плакатных схематичных спектаклей прошло, их «...агитационное значение тонет в големом крике и не находит настоящего актуального отношения зрителя»²⁷.

Зритель хотел видеть на сцене постановки занимательных, интригующих, действенных, эмоционально насыщенных пьес. В «Озере Люль» публику увлек обаятельный циник и авантюрист Антон Прим. Популярность спектакля свидетельствовала о широком интересе именно к такому герою. Не случайно экстравагантность Антона Прима получила свое развитие в прозе и драматургии М. Булгакова, Н. Эрдмана, М. Шагинян, в «плутовских» романах И. Ильфа и Е. Петрова и др. Озорство, дерзость, хваткая предприимчивость, независимость, мастерство приспособления к меняющейся обстановке, гибкость в отношениях с режимом, уверенность в праве «командовать парадом» в сложных житейских обстоятельствах — эти броские личностные качества, как и динамичные темпоритмы действия, отражали время, увлекали публику, отвечали ее эмоциональным установкам.

После «Учителя Бубуса», «Ревизора», «Леса» В. Мейерхольд смягчает свою жесткую опеку зрителя. Теперь Мастер не «приказывает» публике следовать его волевому посылу, но «приглашает» ее к соучастию как равного партнера. «Театр не должен знать завершенных вещей. Такова природа театра, что он должен всегда показывать и вынужден показывать незавершенные вещи, потому что завершение вещей происходит в процессе дальнейших встреч двух элементов —

²⁷ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1976. С. 322.

актера и зрительного зала... Ведь театр строится не только теми кто работает на сцене пусть очень талантливо, театр создается еще и волей зрительного зала. <...> Театр — это две половины; если благополучно в одной половине, это еще не значит, что благополучно в целом театре. Театр начинает существовать с того момента, когда зрительный зал отзывается на то, что совершается по ту сторону ramпы. Нужно, чтобы зрительный зал сказал свое отношение к тому, что творится здесь»²⁸.

Зрительный зал тем временем вел себя по-разному. Обретая независимость в выборе зрелищ, он по-своему откликается на сценические события, отнюдь не всегда радуя своей непредсказуемостью Мейерхольда и Маркова. Битковые сборы «Заговора императрицы», набравшего огромный тираж в столичных и провинциальных городах, показали, сколь много почитателей и поклонников «печального паноптикума», искажающего правду времени, смысл и значение исторических фактов, ценителей «альковной клубнички», дешевой бульварщины и примитивной фотографичности, сдобренной риторической политической фразеологией.

Обновление театра, однако, происходило как на сцене, так и в зале. На сценические подмостки вышли узнаваемые типы и характеры нового поколения, а места в зале заняло новое поколение публики, в детстве и отрочестве пережившее революционный переворот, военный коммунизм, разруху и нищету. Теперь представители новой публики осознали себя создателями социализма, творцами нового общества, свободными от «предрассудков отцов». Молодые герои А. Афиногенова, В. Киришона, Н. Погодина («Чудак», «Хлеб», «Рельсы гудят», «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг» и др.) — самобытные люди, органически связанные с современностью системой ценностей, мотивациями поведения. Менялся и зритель. Б.В. Алперс описывал зал театра Революции: «Всюду вам встречается одна и та же публика. Работницы в красных косынках, красноармейцы, рубахи и потертый френч рабфаковца, скромный костюм рабочего. Шумная толпа комсомольских ребят распевает хором песни в антрактах. Проходит группа экскурсантов от рабочих клубов, заводов, фабрик. Встречается и типичная фигура служащего, советского интеллигента»²⁹.

С первых советских лет массы населения мигрировали по стране и так или иначе вовлеклись в сферу агитационного искусства и пропагандистского воздействия. В сознание значительной части населения сел и городских окраин театр в формах массовых празднеств, балаганных фольклорных зрелищ, представлений армейских и «народных общедоступных театров» вошел раньше, чем грамота, газета, книга. И именно зрелищные искусства во многом способствовали социализации масс в новом обществе. Интенсивная «театрализация жизни»

²⁸ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 96.

²⁹ Алперс Б. Театр Революции. М., 1928. С. 3.

началась с первых лет Гражданской войны. Идеологическая установка на приоритет классового пролетарского искусства направляла восприятие массовой публики в поле активного ролевого социального общения. Организация и «технология» массового «театрального производства» опиралась на унификацию общедоступных сценических приемов, на стандартизацию механизмов массового восприятия, в ходе которого эстетические устремления художников часто вытеснялись установками идеологическими. Художественное бытие нередко замещалась клубным, игровым, затейническим, и «левый, революционный» театр в немалой степени этому способствовал: в 1920 году в системе Наркомпроса числилось 1547 театров и студий, в Политическом управлении Красной армии работало 1800 клубов и 1210 профессиональных театров, 911 драматических кружков и 3000 крестьянских театров³⁰.

В 1922 году при ЦК Пролеткульта открываются режиссерские мастерские, призванные решить «кадровую проблему» — подготовить руководителей и организаторов массовых шествий, зрелищ, празднеств, демонстраций. В числе преподавателей-специалистов по «организации нового быта» — видные деятели театра и кино С. Эйзенштейн, Н. Форрегер, Л. Попова, Л. Кулешов и др. В 1924 году Вс. Мейерхольд учредил Клубно-методологическую лабораторию при Государственных экспериментальных театральных мастерских (ГЭКТЕМАС) для подготовки инструкторов, способных «двинуть театральное дело к профсоюзной массе», — в Красной армии, в молодежной рабочей и учащейся среде. «В 40 клубах работали: Михайлов, Винер, Экк, Нестеров, Исполнев, Гольцева, Гарин, Мухин, Пырьев, Жаров, Буторин, Люце, Боголюбов; общее руководство Вс. Мейерхольд. Бюро лаборатории: Винер, Нестеров, Исполнев, Буторин»³¹.

Результаты работы не заставили себя ждать. В 1924 году на Воробьевых горах в Москве, на строящемся Международном красном стадионе поставлены масштабные зрелища. День встречи делегатов V Конгресса Коминтерна 15 июня отмечен грандиозной инсценировкой с участием зрителей, которых насчитывалось 65 тысяч. 29 июня там же показан спектакль «Земля дыбом» по С. Третьякову—М. Мартине с участием 15 тысяч исполнителей и 25 тысяч зрителей. 20 июля 1924 года на спортивной арене Всероссийской Сельскохозяйственной выставки поставлена инсценировка «Июльские дни. Ленин и партия» с участием театральных, хоровых, физкультурных, музыкальных

³⁰ Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917—1921. Л., 1968. С. 67.

³¹ Хазанова В.Э. Клубная жизнь и архитектура клуба (1917—1932). М., 1994. С. 65.

кружков, военных автомобильных и мотоциклетных подразделений. Исполнителей — 1500 человек, зрителей 15 000³².

Казалось, что «театр масс» победил, тем более, что лидеры пролетарского искусства его всячески поддерживают. А. Луначарский опасается проникновения в массовое сознание «ереси общечеловеческого искусства», М. Горький тревогу наркома разделяет. Известный деятель пролеткультовского театра рабочей молодежи М. Соколовский полагает, что «Московский художественный театр вообще необходимо ликвидировать как класс», а начинающий, но громкий драматург Вс. Вишневский на одном из литературных диспутов в 1930 году заявляет: «Я убежден в том, что старый, буржуазный театр неприкосновенной своей архаикой мешает нам... Предстоит борьба. Ненужная старина будет истреблена. Театры будут втянуты в коллективные постановки. Спектакли зазвучат для аудитории полным голосом потому, что не исполнители будут определять спектакль, а к материалу будут подбираться исполнители»³³. Свой посильный вклад в дискуссию вносит и В. Маяковский: лозунгами, открывающими пьесу «Баня»

Слюнявым психоложеством театр не поганьте!
Театр, служи коммунистической пропаганде!

И театр служил...

Студия «Пролетарский актер» возникла в Петрограде и объединила рабочих Путиловского завода, «Красного треугольника», фабрики Гознак, 1-й конфетной фабрики и других. Труппа показывала спектакли в рабочих районах и соседних губерниях. Только летом 1924 года ею было показано 42 спектакля. С роспуском пролеткультовских организаций в 1932 году театр закрылся, но часть труппы основала Театр ОКДВА — Особой краснознаменной Дальневосточной армии. Масштаб его деятельности весьма широк. «В условиях непрерывного передвижения, часто выступая на открытом воздухе, в лагерях, клубах, наш театр проникал в самые отдаленные гарнизоны. За год работы в ОКДВА театр сделал около 4000 километров, обслужил около 200 тысяч командиров, политработников, их семей, бойцов и профсоюзного зрителя, дав свыше 220 спектаклей. Но мы не только ставили спектакли. Одновременно велась большая инструктивная работа в области красноармейской художественной самодеятельности. Мы организовали 65 красноармейских художественных кружков», — отчитывался руководитель труппы Вл. Коляров на страницах журнала «Рабочий и театр»³⁴.

³² *Хазанова В.Э.* Указ. соч. С. 99.

³³ *Вишневский Вс.* Статьи. Дневники. Письма о литературе и искусстве. М., 1961. С. 36.

³⁴ *Коляров Вл.* В пути // Рабочий и театр. 1933, № 18. С. 19.

Ленинградский театр «Стройка» за семь месяцев 1931 года показал 540 представлений на Магнитстрое, Кузнецкстрое, Автострое, Азнефтьстрое, в Москве. Их посмотрело свыше полумиллиона рабочих. Наивность зрителя умиляла даже немало повидавших самоотверженных энтузиастов-подвижников. Артистка Госагиттеатра М. Гурвич вспоминала: «В 1926 году с лозунгом “Смычка города с деревней!” актеры агиттеатра (которых в это время называли “агитчиками”) пустились в путешествие по деревням. Ехали на лошадях, мокли под дождем, в пути встречали снежные заносы. Сельский клуб на деревне был тогда редкостью... Представления начинались при пятиградусном морозе, а кончались в страшной духоте. Но все можно вытерпеть, когда чувствуешь любовь зрителя, когда знаешь, что народ ждет тебя. А народ ждал... Все, что происходило на сцене, зрители принимали бурно: реакция бывала громкая, подчас наивно-детская. Героев любили. Исполнитель же роли кулака или убийцы уходил после спектакля незаметно: могло не поздоровиться»³⁵.

Актриса Ангелина Вышеславцева рассказывала: «Агиттеатр развернул работу по обслуживанию сельских тружеников. Особенный успех имела пьеса Я. Задыхина “По новой дороге”. Зрители во время действия чрезвычайно непосредственно выражали свои чувства, отождествляя персонажей с актерами. Мне довелось в этом спектакле играть Мурку, гулящую девицу, соблазнившую мужа активистки села Авдотьи. Во время действия публика бросала в мой адрес негодующие реплики, а после спектакля не хотели пускать на ночлег в избу, не сажали на подводу, чтобы ехать дальше, одним словом, доставалось мне порядком. В то же время актрису Александру Вениг, исполнявшую положительную роль, крестьяне приглашали в гости, шли к ней за советом, делились своими заботами... Одиннадцать подвод Агиттеатра передвигались по проселочным дорогам Новгородского, Псковского, Кингисеппского и других районов»³⁶.

Дом деревенского театра организационно централизовал работу гастрольных трупп. Театр выступал в единстве со средствами массовой коммуникации, с радио и кинематографом, с культпросветучреждениями. Репродукторы устанавливаются в парках, садах, на площадях и оживленных перекрестках улиц. Массовыми тиражами выходят газеты и журналы «Новое радио», «Радио всем», «Радиолобитель», «Радио в деревне» и др. К середине 1920-х годов число кинозрителей достигло 50 млн в год. В 1925 году в СССР функционировало 3417 клубов, в 1929 — 3676, в 1932-м — 3976. Новые формы культпросветработы нацелены на борьбу за новый социалистический быт, за

³⁵ Возвращение театра «Стройка» // Красная газета. 1931, 20 ноября. С. 4.

³⁶ Вышеславцева А. Перед бойцами революции // Театральная жизнь. 1977, № 23. С. 7.

сближение профессионального театра с самодеятельным. К 1930 году при избах-читальнях и сельских красных уголках функционирует 30 000 театральных кружков с 1 млн участников, они, в свою очередь, вовлекают в свои мероприятия почти 60 млн зрителей. В городах работает 10 500 музыкальных кружков, в деревне — 30 000, по официальным сведениям музактив пролетариата и крестьянства составляет 100 млн человек³⁷.

Однако ни о каком «культурном равенстве» не могло быть и речи. П. Керженцев дает директивное указание: «Мы должны отметить как совершенно неправильную и вредную установку какие-либо разговоры о крестьянской культуре как о какой-то величине, создающейся в противовес пролетарской культуре... Эта пролетарская культура создается также и при участии беднячко-средняцких масс крестьянства. Крестьянство (средняки и бедняки) в своем художественном творчестве приносят некоторые специфические черты в ту новую культуру, которая сейчас у нас строится. Никаких принципиальных установок на самобытное крестьянское творчество быть не может. Может быть только установка на практическое использование некоторых формальных сторон этого крестьянского творчества»³⁸.

Строительство Домов и Дворцов культуры ориентировано на театральные залы повышенной вместимости. Так, зал Народного дома в Иванове был рассчитан на 1200 мест, зал Дворца труда в Ростове на Дону — на 3 500 мест, театр во Дворце труда в Екатеринославе — на 3150 мест, зал Нарвского дворца культуры в Ленинграде — на 2200 мест, театральный зал дворца культуры Пролетарского района в Москве и Театра массовых действий в Харькове планировались на 3000 мест³⁹. Ориентация на массовый театр определяла градостроительные замыслы и отвечала идеологическим задачам партии, концепции классового подхода к социальному функционированию искусства.

7 октября 1930 года публикуется постановление Совнаркома РСФСР «Об улучшении театрального дела», в котором театры обвиняются в недооценке запросов трудящихся и задач культурной революции. Постановление обязывает театры выезжать с продолжительными гастролями в промышленные регионы страны, в районы сплошной коллективизации и создавать там передвижные труппы⁴⁰.

В критике и публицистике энергично обсуждается проблема «агитации через театр», необходимости повышения эффективности театральной работы среди пролетарских и крестьянских масс. Но звучит и другая тема: «Единство жизни, характерное для годов военного коммунизма, нарушено, — констатирует П. Марков. — Жизнь стала слож-

³⁷ См.: *Хазанова В.Э.* Указ. соч. С. 145—146.

³⁸ Новые этапы самодеятельной художественной работы. М., 1930. С. 41.

³⁹ См.: *Хазанова В.Э.* Указ. соч. С. 62, 139—140.

⁴⁰ См.: На путях улучшения театрального дела. М., 1931. С. 58—59.

нее, многообразнее и многоразличнее — тем сложнее, многообразнее и многоразличнее роль театра, и тем она специфичнее <...> Нельзя больше отрывать театр от той конкретной жизни, которую ведет рабочий, советский работник и т.п. Нельзя не думать о том, с какими ощущениями, чувствами радости, усталости, желанием отдыха приходит в театр зритель, нельзя не помнить о тонкости и специфичности тех способов, которыми театр наиболее плодотворно достигает нужных целей»⁴¹.

Диалог театра с детством

На рубеже XIX–XX веков общественность активно обсуждала роль театра в воспитании детей и подростков. На I Всероссийском съезде по педагогической психологии в 1910 году в Петербурге, педагог-публицист А.Н. Кремлев прочел доклад «К вопросу о так называемом “детском театре”». Спустя три года там же, в Петербурге, состоялся 1-й Всероссийский съезд по семейному воспитанию. Детскому театру посвятил обстоятельный доклад педагог Н.Н. Бахтин. Через десять лет он станет одним из основателей Петроградского ТЮЗа и возглавит его педагогическую часть.

На состоявшемся в декабре 1915 года в Москве Всероссийском съезде деятелей народного театра О.И. Галахова в докладе «Воспитательный театр для детей города и его организация» контурно определила творческую и производственную модель профессионального театра для детей⁴².

В России театр для детей уходит своими корнями к скоморошью, петрушечным, ярмарочным балаганным представлениям, к школьному театру духовных академий, к домашнему, любительскому, педагогическому театру XVIII–XIX столетий, к народному и общедоступному театру конца XIX — начала XX века.

Попытки создания профессионального театра для детей в России и на Западе основывались на сближении эстетических, воспитательных, нравственных задач, общий смысл которых емко выразил в 1909 году К.С. Станиславский: «Не будем говорить, что театр — *школа*. Нет, театр — *развлечение*. Нам невыгодно упускать из наших рук этого важного для нас элемента. Пусть люди всегда ходят в театр, чтоб развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыли за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим»⁴³. Ключевая мысль высказывания — это *добровольность, свободное волеизъявление* зрителя как неперемное условие общения аудитории и сцены.

⁴¹ Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 461.

⁴² См.: Галахова О.И. Воспитательный театр для детей города и его организация // Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра в Москве (27 декабря 1915 года — 5 января 1916 г.). Петроград, 1919. С. 15–17.

⁴³ Станиславский К.С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954–1961. Т. 5. С. 466.

В 1841 году выходец из Франции Ла Мальт организовывал в России публичные «фантазмагорические» представления для детей. Спустя некоторое время регулярно показывать спектакли детям начинает петербургское Лесное общество. В 1880-е годы во множестве «народных театров» открываются «детские отделы», они инициируют представления для детей, подростков и юношества. Наиболее заметными начинаниями здесь были театр Н.Ф. Бунакова в селе Петино Воронежской губернии, Детский театр за Невской заставой в Петербурге А.М.Юхневича, детский театр в Народном доме В.Д. Поленова в Москве⁴⁴.

I Всероссийский съезд сценических деятелей (1897) призвал все театры ставить спектакли для детей и молодежи по сказкам, русской и западной классике⁴⁵. Его рекомендациям следуют известные антрепренеры — К.Н. Незлобин, Ф.А. Корш, А.В. Суворин, Н.И. Собольщикова-Самарин, П.П. Гайдебуров, Н.А. Попов Утренникам для детей отводится место и в афишах петербургских и московских императорских театров, в частных антрепризах.

Таким образом, уже в первые десятилетия XX века в России и Европе наметились очертания театра для детей, его разные модификации, обусловленные социальной средой, эстетическими целями, идеологическими задачами, наконец, художественными и организационными возможностями. На рубеже XIX–XX веков спектакли для детей стали доступным, демократическим зрелищем. Л.Г. Шпет называет детские антрепризные труппы коммерческим толка — М.П. Завадского в Одессе, Е.Н. Дрихина и Л.Н. Леонидова в Москве, И.Н. Чистякова в Петербурге, дававшие музыкально-балетные представления в российских городах⁴⁶.

В 1908 году Московский Художественный театр ставит «Синюю птицу» М. Метерлинка. Изначально адресованная взрослой публике, «Синяя птица» становится знаковым явлением в театральном репертуаре для детей. В 1914 году в Министерстве императорского двора возникает идея учредить специальный театр для учащихся, ее поддерживают режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский, К.С. Станиславский, А.И. Южин, известные педагоги, психологи. «Постоянный театр для учащихся необходим, и потребность в нем давно назрела... Воспитательное значение такого театра огромно», — утверждал А.И. Сумбатов-Южин, опираясь на опыт детских утренников, традиционно устраиваемых в руководимом им Малом театре. Школьников, гимназистов Южин назвал «наилучшей публикой, способной

⁴⁴ См.: Народный театр. М., 1896. С. 30–58; *Бунаков Н.Ф.* Избр. педагогич. соч. М., 1953. С. 307–317.

⁴⁵ См.: Труды Первого Всероссийского съезда сценических деятелей. В 2-х ч. СПб., 1898. Ч. 2. С. 278–280.

⁴⁶ См.: *Шпет Л.Г.* Советский театр для детей. М., 1971. С. 9–10.

воспринимать искусство образно, поэтично, светло и глубоко»⁴⁷. Как «представитель зрительного зала» эту точку зрения подтвердил К.С. Станиславский: «Малый театр лучше всяких школ действовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?»⁴⁸

Начавшаяся в 1914 году война помешала реализации театральных проектов в Москве и Петербурге. Однако театры просветительской, воспитательно-педагогической направленности создают по собственной инициативе Н.Ф. Бунаков, В.А. Шеншин, Е.И. Лаврова. Известный педагог С.Т. Шацкий создает театр в детской трудовой колонии «Бодрая жизнь». Таким образом, как художественное и воспитательное явление в предреволюционной России театр для детей постепенно обретает определенное место в духовной жизни подрастающего поколения — об этом, в частности, свидетельствует и приглашение в 1911 году на Международный конгресс в Брюссель петербургского деятеля театра Н.В. Дризен с докладом «Влияние театра на детей и юношей школьного возраста», в котором обобщались данные анкетирования и опросов 500 учащихся 12–20 лет⁴⁹.

Параллельно в XIX веке возникают и формируются театры для детей в европейских странах, в США. Так называемый «рождественский театр», фольклорный, педагогический, просветительский театры и сегодня популярны в Скандинавии, Германии, Франции, Италии, Польше, Венгрии, Румынии, Англии, Америке. Параллельно функционирует множество профессиональных и любительских сообществ различной направленности — театр исторический, политический, поэтический, театр одного актера, площадной театр массовых представлений и пр. В репертуаре — сказочные, фантастические спектакли, интерпретации библейских сюжетов, притчи, легенды, театрализация эпоса, народных обрядов и ритуалов, преданий, драматургическая классика, приключенческие боевики, бытовые драмы, комедии, мюзиклы, а также острые интерпретации социальных сюжетов и т.д. Спектакли рассчитаны на разные возрастные группы, на детей города, сельских мест, на дошкольников, младших школьников, подростков, юношество. Представления ставятся труппами ведущих национальных театров, их специализированными филиалами, стационарными и передвижными театрами для детей, труппами при университетах, при разного рода благотворительных организациях, колледжах. Наряду с традиционными существуют театры «открытых репетиций», театры

⁴⁷ О театре для детей // Раннее утро. 1914, 12 марта, № 53, С. 6.

⁴⁸ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1931. С. 52.

⁴⁹ См. Дризен Н.В. Влияние театра на учащуюся молодежь // Русская школа, 1911, № 1. С. 38–52.; Шацкие В.Н. и С.Т. «Бодрая жизнь». В 2-х кн. М., 1915. Кн. 2. С. 110–112, 145.

импровизации, труппы, создающие спектакль с игровым участием публики, показывающие представления на улицах, в парках, садах в естественном природном ландшафте и пр.⁵⁰

В фундаменте исходных эстетических, воспитательно-идеологических и организационных позиций многих театров для детей зарубежных стран лежат научно обоснованные педагогические, психологические, социальные «концепции детства», на их базе разрабатываются и «концепции театра». Масштабы развития театра для детей весьма значительны — только в Дании в конце 1990-х годов демонстрировалось более 6000 представлений в год, ежегодно проводились фестивали профессиональных театров для детей. Союз детских театров издает специальный журнал, объемные репертуарные каталоги, пьесы, сценарии представлений и т.п. Продуктивно работают театры других европейских стран; их опыт с учетом национальных культурных традиций осваивается в странах Азии, Африки, в Нигерии, в Индонезии и др.⁵¹

В Советской России уже в 1918 году в Петрограде при Театральном отделе Наркомпроса создается Бюро и Совет детских театров и празднеств, а в Москве организуется Детский отдел театрально-музыкальной секции Московского совета. Эти ведомства и осуществляли театральное обслуживание детей в столицах и в провинции.

В печати проблема детского зрителя оказалась в центре внимания после того, как журнал «Народный театр» (1918, № 1) поместил статью художника В.Д. Поленова «О школьном театре»⁵². Педагог Н.Н. Бахтин, один из основателей Петроградского театра юных зрителей, в издании «Игра» опубликовал статью «Детский театр и его воспитательное значение»⁵³. В самодеятельном театре детей Поленов видел нравственный и психологический противовес жестокой агрессии окружающей жизни. «Надо дать ребенку утешительное, и если нам

⁵⁰ См.: Эстетическое воспитание средствами театра в капиталистических странах. Гос. Библиотека СССР им. В.И. Ленина. Информкультура. М., 1980.

⁵¹ См.: Некоторые типологические черты современного детского театра Дании. Гос. Библиотека СССР им. В.И. Ленина. Информкультура. Вып. 3. М., 1984; Некоторые особенности «Театра для развития» (на примере театра Нигерии). Информкультура. Вып. 2. М., 1986; Эстетическое воспитание средствами театра в капиталистических странах. Информкультура. Вып. 6. М., 1986; Некоторые особенности современного шведского театра для детей (по материалам зарубежных изданий). Информкультура. Вып. 6. М., 1987; Тенденции развития театра для детей и юношества в ФРГ. Информкультура. М., 1987.

⁵² Поленов В.Д. О школьном театре // Народный театр. 1918, № 1. С. 18—19.

⁵³ Бахтин Н.Н. Детский театр и его воспитательное значение // Игра, 1918, № 1. С. 5—12.

удастся показать ребенку уголок чего-то высокого, светлого, нравственного, исцеляющего обиды жизни, то мы сделаем великое дело... Желательно, чтобы содержание репертуара было или возвышенным, или сказочным, фантастическим: и то и другое должно быть красиво, украшать жизнь и душу»⁵⁴.

В 1918–1919 гг. Театральный отдел при Наркомпросе выпустил три сборника статей «Игра». В предисловии к первой книжке нарком просвещения А.В. Луначарский назвал игру ребенка одной из главнейших форм его жизненной деятельности. В официальном материале «Вопросы, поставленные Комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра», Луначарский подчеркнул необходимость развития самодеятельного театра в школах и создания специального профессионального театра для детей, «где законченными художниками-артистами давались бы в прекрасной форме детские пьесы, рассчитанные в особенности на наиболее нежные возрасты, для которых недоступна даже приспособленная часть репертуара нормальных театров»⁵⁵.

Удачным и важным начинанием нарком просвещения назвал Детский театр Н.А. Лебедева и В.Н. Борича. Он открылся 15 июня 1918 года в Петрограде при поддержке Театрального отдела Наркомпроса в помещении Адмиралтейского театра на Большой Морской улице. Н.А. Лебедев, бывший актер Общедоступного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, по-своему развивал «передвижнические» традиции. Детский театр выезжал в окраинные районы Петрограда, выступал на клубных и открытых площадках. Н.А. Лебедев представлял спектакли ярким вступительным словом, после представлений дети рассказывали артистам о своих впечатлениях, многие зрители заполняли опросные анкеты.

Хотя театр просуществовал всего полтора месяца, он тем не менее открыл путь многим начинаниям в области искусства для детей. 6 октября 1918 года в Красном Селе под Петроградом состоялся первый спектакль Экспериментального театра-студии, «под крышей» которого открылся так называемый детский сектор. Режиссеры С.Э. Радлов, К.К. Тверской, Ю.М. Бонди начали с импровизированного массового представления; в начале 1919 года показали индийскую сказку «Дерево превращений» в постановке К.К. Тверского, пьесу С.Э. Радлова и А.И. Пиотровского «Саламинский бой». Авторы сочетали в спектакле приемы цирковой буффонады и традиции античного театра. Однако к лету 1919 года интересный театральный коллектив распался.

⁵⁴ *Поленов В.Д.* О школьном театре // Народный театр. 1918, № 1. С. 19.

⁵⁵ *Луначарский А.В.* Вопросы, поставленные Комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу детского театра // Игра. 1918, № 1. С. 4.

Лишь один сезон — 1920–1921 гг. — просуществовал театр для детей в Екатеринбурге. По инсценировке Г.В. Александрова (Г.В. Морноненко, в будущем известного кинорежиссера) Л.И. Франк поставил «Принца и нищего» М. Твена.

Попытки организовать театр для детей предпринимались во многих городах. «Пора начать работу по созданию детского театра», — писала в челябинской газете «Советская правда» писательница Л.Н. Сейфуллина и предлагала репертуарную программу — сказку и классику. Челябинский отдел народного просвещения провел конкурс на лучшую детскую пьесу и присудил той же Л.Н. Сейфуллиной премию за пьесу «Егоркина жизнь»⁵⁶.

Летом 1918 года режиссеры Н.Н. Буторин и Э.Э. Берже ставили для детей спектакли в Екатеринодаре (Краснодаре). Они были прекращены с приходом белогвардейских частей, но возобновились с установлением в городе советской власти. В 1920 году театр для детей и юношества в Краснодаре открывается снова. Здесь работают литераторы С.Я. Маршак и Е.Н. Васильева, актеры Д.Н. Орлов, А.В. Богданова, В.В. Аксенов и др. В Англии Маршак видел, какое огромное впечатление производят на детей народные празднества, игры и танцы. «Тогда же у меня возникла мысль о театре для детей с более развитой сценической фабулой, но на основе все той же простой и четкой хороводной игры, соединяющей в себе драматическое действие, музыку, пластику. И хотелось бы, — писал С. Маршак в 1922 году, — чтобы начало такому театру положили у нас знатоки и друзья подлинного народного искусства — народной песни, танца и сказки»⁵⁷.

Пьесы для краснодарской труппы создавались непосредственно в театре, и в 1922 году авторы издали сборник драматических сказок⁵⁸. В репертуаре театра была представлена и западная драматургия — «Адвокат Патлен», «Проделки Скапена», «Антигона», «Сон в летнюю ночь». В 1924 году театр в Краснодаре распался.

4 октября 1918 года в Саратове «Синей птицей» М. Метерлинка торжественно открылся Советский драматический школьный театр имени вождя рабоче-крестьянской революции В.И. Ленина под руководством В.И. Немирова и В.М. Фирсова. Вслед за «Синей птицей» режиссеры поставили «Хижину дяди Тома», «Скупого», «Ревизора», «Женитьбу Бальзаминова». Однако театр постепенно перешел на репертуар для взрослых, а в июне 1919 года закрылся.

⁵⁶ См. *Сейфуллина Л.* О детском театре // Советская правда. (Челябинск), 1920, 18 сентября. С. 2; *Правдухин Н.* Концерт детских пьес в Челябинске // Советская правда, 1921. (Челябинск), 5 февраля. С. 2–3).

⁵⁷ *Маршак С.* Театр для детей // Жизнь искусства. 1922, 26 сентября. С. 2.

⁵⁸ *Васильева Е.Н., Маршак С.Я.* Театр для детей. Краснодар, 1922. С. 12.

В 1920 году в Тифлисе начал работать Театр для учащихся имени А.И. Сумбатова-Южина, организованный Н.Е. Месхетели и А.А. Тургановым. В репертуаре большое место заняла русская и зарубежная классика, сказки Е.Н. Васильевой и С.Я. Маршака, а также пьесы «взрослого» репертуара — «Псиша» Ю. Беляева, «Королевский брадобрей» и «Канцлер и слесарь» А.В. Луначарского и др. В 1924 году коллектив прекратил работу.

В 1921–1923 годах в Ярославле Театр для детей ставил сказки — «Принц-свинопас», «Гензель и Гретель», а также «Лекарь поневоле» Мольера.

Театры для детей утверждали себя в творческой полемике, в сценической практике отстаивали свои идейные и художественные принципы, свои представления о задачах искусства для детей. И одной из самых первостепенных проблем, предопределяющей условия их существования и стилевые направления, была проблема публики. «Надо создавать зрителя. Театр без зрителя ничто. У нас нет еще хорошей публики, и потому так редки хорошие актеры. У нас мало актеров, и поэтому немного настоящих зрителей. Детскому театру надо сыграть большую роль в деле воспитания актера и зрителя прежде всего... Театр вырос из инстинкта преображения, первыми проявлениями которого была игра, хоровая пляска, драматизированное игрище. С этого надо начинать»⁵⁹. Автор статьи, семнадцатилетний Константин Державин, в будущем известный ученый-театровед, проницательно предсказывал художественные и организационные формы, на основе которых рождался театр для детей. «Детский театр должен создаваться подобным студийному порядку. Он вырастает из игры, кошки-мышки, хоровода — поднимется до драматизированных игр, отсюда пойдет к выделению актера»⁶⁰.

27 апреля 1918 года при Московском Совете рабочих депутатов организуется Детский отдел театрально-музыкальной секции (Темусек). К участию в театрально-концертных представлениях организованного Детского театра Моссовета его руководительница Н.И. Сац привлекает известных артистов, циркачей Виталия Лазаренко и Владимира Дурова, кукольников И.С. и Н.Я. Ефимовых, артистов Первой студии МХТ С.В. Азанчевского, балерину Большого театра Е.В. Гельцер, певиц В.В. Барсову, А.В. Нежданову, Н.А. Обухову, пианиста А.В. Гольденвейзера. С 1917 год только в Москве было дано свыше тысячи спектаклей, которые просмотрели 3,5 миллиона детей⁶¹. 7 июня по инициативе руководителя детского отдела

⁵⁹ Державин К. Детский театр // Жизнь искусства. 1920, 20–21 мая, № 456–457. С. 3.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ См.: Сац Н.И. Вступительное слово перед детским спектаклем в день Третьей годовщины Октябрьской революции // Вестник театра. 1920, 10 ноября, № 72–73. С. 7.

Н.И. Сац показали спектакль «Бум и Юла» Н. Шкляра, его поставила Студия им. Грибоедова.

Параллельно в системе Театрально-педагогической секции Наркомпроса организуется Подотдел детского театра, а в мае 1918 года при театральном отделе Наркомпроса учреждается Бюро и Совет детских театров и детских праздников. По их инициативе и при организационном руководстве устраиваются спектакли на площадях, во дворах, на улицах. Сценой служат грузовые автомобили с опущенными бортами, трамвайные платформы, наскоро сколоченные подмостки.

1 декабря 1918 года в Петрограде открываются Курсы по руководству детскими театральными представлениями и празднествами. Набрано восемьдесят слушателей. В числе преподавателей Вс.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, Н.А. Лебедев, будущие организаторы театров для детей: режиссер, актер и художник А.А. Брянцев, педагоги Н.Н. Бахтин, Е.Д. Головинская, драматург Ю.М. Бонди. 13 мая 1919 года состоялся первый выпуск, но специалистов не хватает, объявлен новый набор слушателей.

В 1919 году в Москве собирается Съезд деятелей рабоче-крестьянского театра. О театре для детей говорят особо. Совет публикует «Обращение к драматургам и поэтам», Педагогическая секция ТЕО Наркомпроса проводит конкурс на лучшую пьесу для детей, а спустя год обращается с призывом к литераторам писать для детей. 8-е и 19-е заседание Центротра в октябре 1919 года специально посвящены «проблемам художественного театра для детей». В программном «Положении...» указывалось: Детский художественный театр должен быть театром опытов, наблюдений над зрителем-ребенком, учитывать возрастные особенности его психологии, репертуар должен основываться на сказке, фантастике, классике. А.В. Луначарский обратил внимание на организационную структуру театра, которая должна опираться преимущественно на передвижные типы представлений⁶².

В январе 1920 года на заседании Центротра избирается Директория театра под председательством А.В. Луначарского, а затем — Художественный совет детского театра; в него входят режиссеры К.А. Марджанов, К.С. Станиславский, Н.М. Фореггер, А.А. Шаломытова, композиторы и музыканты А.Т. Гречанинов, П.А. Кузнецов, А.Д. Кастальский. Спустя месяц «Вестник театра» сообщает об открытии в Москве Первого Государственного театра для детей Наркомпроса РСФСР. В дирекцию входят А.В. Луначарский, Н.И. Сац, Г.М. Паскар — руководитель театра, В.А. Филиппов, М.И. Гиршович,

⁶² См.: Обращение Совета детского театра к драматургам и поэтам // Театр и искусство, 1918, № 32—35. С. 296; О конкурсе детских пьес // Вестник театра. 1919, № 1. С. 7.; В поисках детских пьес // Вестник театра. 1920, № 50. С. 13).

Б.П. Кащенко. Г.М. Паскар в программной статье писала: «Детство — чудесная пора жизни; мир, отделенный от действительности фантастической завесой, за которой протекают дни ребенка по особым таинственным законам, в кругу прекрасных и причудливых образов, окрыленных фантазией ребенка... Дети ушли от своего зачарованного царства, их необходимо туда вернуть»⁶³.

Премьеру театра «Маугли» (инсценировал повесть Р. Киплинга В.М. Волькенштейн, ставила Г.М. Паскар) обстоятельно оценил П.А. Марков в «Вестнике театра»: «Открытие Государственного детского театра — факт большой принципиальной важности: им знаменуется не только принципиальное признание за театром для детей всего его непреложного значения, но впервые в широких размерах делается практический опыт создания такого театра, который, не противореча принципам эстетики, вполне отвечал бы требованиям современной педагогики <...> Наиболее важное из того, что хочется отметить во всем спектакле, и что делает его несмотря на ряд недостатков, ценным, что заставляет надеяться на еще более успешное развитие Детского театра — это ясно выраженная тенденция освободиться от традиционного слащавого штампа, так характерного почти для всех детских спектаклей»⁶⁴.

А.В. Луначарский также откликнулся одобрительной рецензией в «Известиях» и особо охарактеризовал аудиторию, «которая смеялась и волновалась соответственно предлагавшемуся ей зрелищу, а в десятках записок, которые уже поданы как начало анкеты среди маленьких зрителей, выразила свое удовольствие»⁶⁵.

За «Маугли» последовали «Соловей» — пьеса Н.Г. Шкляра по Г.-Х. Андерсену, инсценированные песни М.П. Мусоргского «Детская», водевиль В.А. Каратыгина «Медведь и Паша» (по Э. Скрибу), «Красочки» А.М. Ремизова, поставленные Г.М. Паскар. «Легенду о прекрасном Иосифе» А.А. Чумаченко ставил режиссер А.Л. Зонов, «Шелкунчика» Э.Т.А. Гофмана инсценировал и ставил актер и режиссер Камерного театра В.А. Соколов.

7 февраля 1921 года в московском Доме печати Н.И. Сац организует диспут «Каким же должен быть детский театр?». С.Г. Розанов и И.Г. Эренбург выступают с докладами. Розанов обращает особое внимание на воспитательно-педагогическую роль театра и призывает создавать праздники-мистерии, Эренбург предлагает инсцениро-

⁶³ Паскар Г. О детском театре // Вестник театра. 1920, № 52, 10—15 февраля. С. 3—5; см. также: Паскар Г. Театр для ребенка // Культура театра. 1921, № 2, 15 февраля. С. 9—11.

⁶⁴ Марков П. «Маугли». 1-й Государственный театр для детей. // Вестник театра. 1920, 4 апреля, № 70. С. 4.

⁶⁵ Луначарский А. Первый опыт художественного детского театра // Известия. 1920, 3 июля. С. 3.



Н.И. Сац –
основатель и руководитель
Московского театра для детей

вать «Дон Кихота». Н.И. Сац вспоминает о пьесе самого Эренбурга «Как Заяц зверей взбунтовал»: «...она была яркой и интересной».

«Ребенок — нежный цветок», «Детство — закрытый для взрослых мир зачарованного царства фантазии, отделенный от жизни непреодолимым барьером». Такие риторические заклинания часто звучали в спорах о детском театре. Работавшего с беспризорниками в Центральном распределителе А.А. Брянцева, в недавнем прошлом сотрудника Общедоступного передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, связанных с кружком Вяч. Иванова, подобные сентенции раздражали. Брянцев лучше многих знал реальность современного детского мира. Знал ее и И.Г. Эренбург: «Несоответ-

ствие между нашими дискуссиями и действительностью было вопиющим. Я занялся исследованием исправительных учреждений, приютов, ночлежек, где ютились беспризорные. Мне пришлось составлять доклады, речь шла уже не о ритмической гимнастике, а о хлебе и ситце. Мальчишки убегали к различным «батькам», девочки зывали военнопленных, возвращающихся из Германии»⁶⁶. Ясно, что позиция Г.М. Паскар в контексте повседневных житейских реалий выглядела несколько умозрительно и отвлеченно. Но именно она в ту пору определяла репертуар Государственного детского театра и его сценическую стилистику.

Реальность же ситуации была такова: несмотря на борьбу с массовой беспризорностью, начатую еще в 1918 году под руководством ВЧК, в РСФСР в начале 1920-х годов оставалось свыше 8 миллионов детей-беспризорников, причем наибольшая их часть приходилась на возрастную группу до 12 лет. В 1922 году в стране действовали свыше 6000 детских домов и колоний и приемников-распределителей,

⁶⁶ Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1961, № 1. С. 130.

в которых состояло 540 000 детей. Основную часть — около 80% — составляли дети крестьян и рабочих⁶⁷.

Радикальных взглядов в отношении детского театра для детей придерживалась в те годы Н.И. Сац; под ее руководством 13 июля 1921 года сказкой З. Топелиуса «Жемчужина Адальмины» — режиссеры Н.И. Сац и Н.О. Волконский — открылся Московский театр для детей Моссовета. Спектакль был зрелищным, синтетическим, музыка, живопись, движение, вокал вовлекали зрителей в активное действие, непосредственное участие в событиях спектакля стирало границы сцены и зала. Фазы духовного формирования ребенка Сац приравнивала к этапам человеческой истории. «Считая, что ребенок в короткое время своего развития переживает культурный рост всего человечества, нужно признать особенно свойственными восприятию ребенка произведения, созданные на низшей ступени развития — сказки, былины и пр.»⁶⁸

Такое толкование специфики сценического восприятия детского зрителя приводило Сац к выводам о недоступности для него современной темы: «Ребенку не нужно никакого нынешнего дня... Пусть каждая постановка, создаваемая театром, явится отражением определенного достижения человечества на пути творчества в области красоты. Пусть каждая постановка даст детям понятие об эстетической культуре эпохи, народности, человечества на давней ступени его развития»⁶⁹.

В репертуарной программе Московский театр для детей опирался на сказки и легенды различных времен и народов; режиссура лишь несколько заостряла социальную основу конфликтов. В «Жемчужине Адальмины», в «Сказках Шахразады» (режиссер А.М. Грановский) зрители с восторгом встречали появление «представителей простого народа» — ремесленников, крестьян, торговцев. В театре пробовали свои силы многие молодые в будущем известные режиссеры. «Гайавату — вождя ирокезов» ставили Н.М. Горчаков и Р.Н. Симонов, «Пиноккио» К. Коллоди, «Находку» Е.Я. Тараховской — А.Д. Дикий.

В постановке «Пиноккио» Дикий опирался на стилистику детской игры, что отразилось и на стиле актерского существования, и на художественном оформлении спектакля. Режиссер сократил роль Пиноккио, его пространственные сентенции, заменив их броскими балаганными репликами. «Я — Пиноккио, сын дяди Вишни, моя мать — бревно. Объяснения излишни». Излагая труппе и художнику В.Г. Ковальцигу

⁶⁷ См.: Доклад Наркомпроса РСФСР о состоянии детской беспризорности и борьбе с ней // Хрестоматия по отечественной истории (1914—1945). М., 1996. С. 742—743.

⁶⁸ Сац Н. О принципах театра для детей // Вестник просвещения. 1922, № 2. С. 24—25.

⁶⁹ Сац Н., Розанов С. Театр для детей. М., 1925. С. 64—67.

замысел спектакля, Дикий настаивал на его игровой природе — он предложил по ходу зрелища выстраивать сценическое пространство из больших детских кубиков.

Однако установка руководящих инстанций на социальную содержательность репертуара требовала от театра освоения современной тематики. К седьмой годовщине Октября С.Г. Розанов написал сценарий и поставил игровое зрелище «Будь готов!» Уже в самом его начале в зале среди зрителей оказывались персонажи прежних постановок театра, вместе с публикой они строили самолет, «улетали» в Индию, чтобы защитить мальчика-индуса от жестокого произвола свирепого англичанина- колонизатора. «Дать детям путем драматической игры почувствовать важность и громадность событий, вспоминаемых в дни Октябрьских торжеств, укрепить в детях волю к коллективной мысли и деятельности, чувство необходимости труда» — так автор формулировал художественно-воспитательную задачу представления⁷⁰.

Спектакль «Будь готов!» открыл принципиально новый способ диалога с публикой. Здесь таились свои находки и свои потери. Вовлечение зрителей в коллективную игру размывало грани, разделяющие публику и исполнителей. Подчас театральная коммуникация зрителей и актеров вытеснялась клубным затайническим общением. Стремление установить с аудиторией абсолютный психологический контакт подчас оборачивалось очевидными художественными издержками.

В отличие от юной Н.И. Сац — (она возглавила Детский театр для Моссовета, когда ей едва исполнилось 18 лет), — опытный актер, режиссер и художник А.А. Брянцев видел опорные свойства театрального спектакля в коллективном созидании, в «соборном», «хоровом восприятии», в аутентичности зрелища, наконец, в «самой природе творимого знака».

Идеи «соборности», «мистериальности» театра, воспринятые Брянцевым в пору его близости к Вяч. Иванову и его «башенному» театру, по-своему трансформировались в разрабатываемой им модели профессионального театра для детей. «Волнение *творящих* и волнение *воспринимающих*, существуя одновременно и будучи неразрывно связаны друг с другом, создают взаимодействующую во много раз превышающую сумму всех этих волнений, вызванных каждое отдельно, — писал А.А. Брянцев в своей статье «О демократизации театра». — Это всеобщее взаимодействие и создает ту необходимую среду, вне которой нет подлинного театрального творчества. В театре... как и во всех искусствах, творец — человек; как в *некоторых искусствах* предмет творчества — тоже человек, и как ни в одном искусстве, материал для творчества — тоже человек, вернее даже два человека: *актер* и *зритель*. Творчество актера не только на

⁷⁰ *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1961, №1. С. 35.

сцене, но и в восприятии зрителя... В хоровом начале, литургийности театрального действия, органически связавшего творчество с восприятием, — вот где основа всенародности, залог демократического театра»⁷¹.

Программным условием деятельности театра для детей А.А. Брянцев выдвинул партнерское отношение к зрителю: «Деятели тюза должны всей душой полюбить *свой* театр, *своего* зрителя, должны подойти к юному зрителю как к *равному себе*»⁷². А.А. Брянцев подчеркивал: начинать строить театр надо не с новых форм, а с определения идейных и художественных задач, поставленных перед театром новым зрителем. «Только тот театр, спектакли которого насквозь нужны его зрителям, может творчески жить, может разворачиваться в своих формальных достижениях, может уверенно разрабатывать свой стиль, не вымученный в кабинете постановщика, а свободно отразивший живые формы восприятия однородной по составу аудитории», — говорил Брянцев в докладе на секции художественного воспитания Главсоцвоса весной 1921 года⁷³.

Покинув Общедоступный Передвижной театр П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, А.А. Брянцев в 1920 году стал воспитателем Центрального детского распределителя, разместившегося в одной из лучших петроградских гостиниц — «Европейской». Здесь он встретился с беспризорниками-детьми, которым, по убеждению Брянцева, искусство было жизненно необходимо, и приступил к созданию Театра юных зрителей.

Идейно-воспитательная и эстетическая программа нового театра опиралась на духовные и социальные потребности современного ребенка. Как режиссер, актер, художник, педагог, Брянцев видел в театре «силовое поле», в пространстве которого творческие силы юного человека обретают максимально свободное выражение. В таком понимании задач искусства для детей Брянцев обрел единомышленников среди педагогов, психологов, деятелей театра и даже религиозных философов. Показательно в этом смысле высказывание психолога Л.С. Выготского: «Играя, человек поднимается на голову выше самого себя, делает прыжок над своим обыденным поведением... В игре возможны высшие нравственные достижения человека, которые завтра станут его средним уровнем, его привычной моралью»⁷⁴.

⁷¹ Брянцев А.А. О демократизации театра // Вестник культуры и свободы, 1918, № 3–4. С. 5.

⁷² Брянцев А.А. Воспоминания. Статьи. Выступления. Дневники. Письма. М., 1979. С. 103.

⁷³ Там же. С. 105.

⁷⁴ Цит. по: Дворкин Ю. Массовый театр: проблемы взаимосвязей в контексте культуры // Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 21.

В понимании А.А. Брянцева театр для детей опирается на единство психофизических и конкретно-исторических моментов развития ребенка, оно влияет на формирование его понятий посредством реальных жизненных образов. Вне их театр теряет свою эстетическую сущность. Недооценка художественной природы театра для детей, подчинение его узкопонятым педагогическим, идеологическим, социально-воспитательным задачам приводит к тематической и художественной ограниченности, отрывает детей от реальной жизни, превращает театр в иллюстратора отвлеченных догм и нравоучений. С другой стороны, отсутствие содержательной педагогической направленности театра для детей лишает его эстетической специфики, практически открывает путь на сцену эстетско-бессодержательному зрелищу. Иными словами, именно единство эстетического и педагогического начал определяет специфику театра для детей, его исторически-конкретный характер.

В самом детстве, в его душевных пластах Брянцев видел огромные ресурсы творческой, художественной энергии. Такая ценностная ориентация близка П.А. Флоренскому: он писал известной деятельнице кукольного театра Н.Я. Симонович-Ефимовой: «Самое глубокое и самое заветное — это наше детство, в нас живущее, но от нас плотно завешенное. Мы забыли о нем, об этой изначальной близости со всем бытием, но оно продолжает жить в нас и, в известные времена, неожиданно объявляется; присущая детству духовная гармония живет как раз в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный очаг есть очаг, питаемый сокровенным в нас, нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас уснувший дворец детской сказки... через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно, видим утраченный Эдем и потому вновь вступаем в общение друг с другом в самом заветном, что храним обычно каждый про себя, как тайну не только от других, но и от самих себя»⁷⁵.

Бережное внимание к личности ребенка, понимание его душевного состояния, уважение его внутренней суверенности чрезвычайно близки и Брянцеву.

Попытки ввести понятие «зритель» в титул театра обнаружилось еще в конце XIX века, в пору становления массовой культуры и создания «народных театров». Само название становилось «адресным», оно прямо указывало на субкультурный состав аудитории. Станиславский и Немирович-Данченко, дистанцируясь от «простонародности», следуя демократическим установкам, ввели определение «общедоступный». (Правда, под вывеской «общедоступного» театр работал недолго.) Той же логикой руководствовались П.П. Гайдебуров и Н.Ф. Скарская, когда свой Передвижной театр они также стали именовать Общедоступным, хотя по своей четко выраженной просвети-

⁷⁵ Флоренский П.А. Строение слова // Контекст. 1972, М., 1973. С. 348.

тельской ориентации труппа, конечно, была ближе к театрам «народным». Однако совсем не случайно, что первые инициативы создания профессиональных театров для детей исходили именно от выходцев театра Гайдебурова — Н.А. Лебедева, А.А. Брянцева и др., — они, по сути дела, продолжали развивать традиции российского культурного просветительства.

Принципы театра для детей до определенной поры были весьма расплывчаты, они четко выявились в октябре 1921 года, когда А.А. Брянцев опубликовал программную статью «Театр юного зрителя»⁷⁶. Здесь он ясно обосновал установку театра на детскую аудиторию и закрепил это положение в названии театра. В будущем театры для детей возникали под разными вывесками, но жизнь показала, что аббревиатура ТЮЗ наиболее полно отражала смысловую содержательность нового художественно-педагогического организма. Титул «Театр юных зрителей» приняли многие труппы, а так называемое «тюзовское движение» объединило вокруг себя многих художников, педагогов, психологов, социальных работников.

Петроградский ТЮЗ 23 февраля 1922 года показал свой первый спектакль — «Конек-Горбунок» П. Ершова — в главной амфитеатральной аудитории Тенишевского училища, на Моховой улице, 35. Переоборудованный лекционный зал стал домом театра на грядущие сорок лет. А реальной творческой предпосылкой спектакля стали игры детей в детском распределителе, организованные Брянцевым. В них, как писал в статье, посвященной пятилетию театра, А.И. Пиотровский, «резко отвергался принцип “спектакля-зрелища”, исполнители полностью соединялись со зрелищем, действие развертывалось в шествиях и процессиях по комнатам дома, драма росла из песенного хоровода... От незатейливой игры и следует по прямой вести художественный путь Театру юных зрителей. Обыгрывание “открытой площадки”, “игра хоровод” действительно стали основными принципами будущего театра уже не детей, а взрослых для детей»⁷⁷.

Таким образом, «Конек-горбунок» стал спектаклем программным и четко определил художественно-постановочные, эстетические, воспитательно-педагогические принципы ТЮЗа. Действие сопровождалось диалогами двух дедов-сказителей, они торжественно комментировали события, подобно корифеям античного театра. Развернутые массовые сцены, полновзвучные хоровые ансамбли начинали и завершали спектакль. Иван, коренастый крестьянский паренек в красной рубахе, и его верный друг Конек решались Брянцевым как

⁷⁶ *Брянцев А.* Театр юного зрителя // Жизнь искусства. 1921, № 808, 13 сентября. С. 2.

⁷⁷ *Пиотровский А.* Пути театра юных зрителей // Театр юных зрителей. 1922—1927. Л., 1927. С. 16—17.

ПЕТРОГРАДСКИЙ ГУБЕРНСКИЙ ОТДЕЛ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ТЕАТР ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ.

(Молодая. 33-35, Амфитеатр бывш. Тенишевского Училища).

ОТКРЫТИЕ СПЕКТАКЛЕЙ для учащихся трудовых школ 14 февраля 23, 24, 25 и 26 Февр. 1922 г. в 3 ч. дня и в 7 ч. в.

КОНЕК-ГОРБУНОК

Ученый консультант П. ВРШКА

Сказывать сказку будут **Деды-оказочники**, присказки будут заповаться всеми играющими, а играть будут **Конек-Горбунок**, Иван-дурак, его братья Данило и Гаврила и их отец Петр, Кобылица, Царь, Городничий, Царский спальник, Отроки царевы, Гости торговые, Покупальщики Девушки и Парни, Жар-Птица Царь-девица, Месяц-месяцочнич Звезды Чудо-юдо рыба-нит.

Текст обработки для игры П. П. Горюхиным.

Музыка сагитова П. А. Петровым-Борининым.

Оркестр под управлением Э. Е. Болдырева. Хоры поставлены И. В. Неплюевым и А. И. Смолянским

Танцы поставлены С. Т. Александровым. Декорации и бутюрия по рис. В. И. Бейера и Е. Э. Яковсона, исполнены в мастерских.

Государственного Декоративного Института. Царьки работы А. М. Мюшковиной

Режиссер А. А. Брицков

Помощник режиссера А. К. Гофман

Режиссер-администратор А. И. Дельский

Билеты на отдельные спектакли по повелению ценно распределяются между трудовыми школами через районные комитеты по детским делам (приказу комитета), часть билетов на спектакли по цене 20 к. у билет в 50 к. билеты на спектакли по цене от 50 до 15 к.

Предварительные продажи билетов в школе гвардии начинаются с 1 часу дня и в час вечера, в Центральной Кассе (Новый 23) и у Школы (Новый 52).

АНОНС: 23 февраля, 1, 2, 3, 4 и 5 марта 1922 и 5 марта вечер, открытие спектакля-сказки **Конек-Горбунок**.

Афиша Петроградского ТЮЗа «Конек Горбунок» 1922, февраль

вполне узнаваемые реалистические характеры. Зато в резко буффонном стиле изображались царь и его окружение. Эти две контрастные линии органично объединились в народно-игровом зрелище. Художники В.И. Бейер и Е.Э. Яковсон создали декоративную конструкцию, по своим контурам и живописному орнаменту напоминавшую русский терем. Площадки, расположенные на разных уровнях — царский дворец, стойла, на верхней башенке — дом Месяца Месяцочевича, — соединялись легкими лестничными переходами.

Амфитеатр и выдвинутая глубоко в зал игровая площадка наилучшим образом отвечали режиссерским позициям Брянцева: «Мало приблизить актеров к зрителю, надо окружить их зрителями, надо изменить привычные оптические условия старого партера, надо поставить актера на игровую площадку, окруженную зрителями»⁷⁸. Процесс творчества должен совершаться одновременно с процессом зрительского восприятия.

⁷⁸ Брянцев А. Амфитеатр // Рабочий и театр. 1932, № 7, март. С. 8.

Брянцев строил театр, исходя из возрастных психологических особенностей зрителя. Общность целей школы и театра, педагогики и искусства была для него аксиомой, Брянцев уточнял: «Связь ТЮЗа со школой, обуславливая соответствие его художественной деятельности с задачами педагогики, отнюдь не должна понизить или обескровить его творческую природу. ТЮЗ раз и навсегда должен отказаться от так называемых «детских» пьес и обновить свой репертуар не на маргариновой, а на подлинной литературе, отобрав из ее сокровищниц то, что доступно театральному восприятию определенных возрастных групп»⁷⁹.

Таким образом, специфика театра для детей Брянцев видел не в противопоставлении его театру для взрослых, не в отъединении его от общего художественного процесса, а наоборот, в максимальном выявлении особенностей театра как искусства. Специфика ТЮЗа заключалась в особом способе решения содержательных эстетических задач, в опоре на аудиторию, ТЮЗ находил отклик зрителей разного возраста. Ставя пьесу И.С. Шмелева «Догоним солнце», Брянцев в сценических поэтических символах давал детям представления о живой природе, о временах года. Один из вольных журавлей залетал к домашним животным. Его козырек-клюв, прикрепленные к рукам актера журавлиные крылья органично сочетались с русским орнаментом вышитой рубашки. Портал сцены украшен крупными осенними листьями. Сказочный лес причудливо оживал в ритмике, в пластике массовых сцен открывалась поэзия «живой» русской природы.

Приход в ЛенТЮЗ С.Я. Маршака и Е.И. Васильевой, ранее основавших Краснодарский театр для детей, внес свою краску в творческое лицо театра. Их пьесы «Сказка про козла», «Петрушка», «Кош-



А. А. Брянцев – основатель
и руководитель Петроградского–
Ленинградского ТЮЗа

⁷⁹ *Брянцев А.* Театр юного зрителя // Жизнь искусства. 1921, № 808, 13 сентября. С. 2.

кин дом» адресовались самым младшим зрителям. Первые две пьесы ставились в скоморошьей балаганной стилистике, «Кошкин дом» шел как увлекательная игра со зрителями. Детям выдавались пожарные каски, брандспойты, ведра, «тушение пожара» увлекало весь зал динамикой и красочностью. В фольклорном игровом начале, близком психологии ребенка и подростка, Брянцев искал сценические средства, вовлекающие зрителя в активное сопереживание.

Принципы игрового зрелища режиссура ТЮЗа применяла и в спектаклях для юношества. Музыкально-хореографическая композиция «Гуси-лебеди» строилась на мотивах русского фольклора. Пьесу Н.С. Пятницкой и С.Я. Маршака ставили А.А. Брянцев и Е.Н. Пашкова-Горлова в декорациях В.И. Бейера. Два марша открытой лестницы соединяли просцениум с верхней сценой, покрытой соломой. Получался деревенский сеновал. Парни и девушки выкрикивали считалку; роли распределены — представление началось! «Театр юных зрителей — самый организованный, самый цельный у нас в настоящее время», — писал А.Л. Слонимский, высоко оценивая приверженность режиссуры к игре как к первоначальной основе тюзовского воздействия на зал⁸⁰.

Однако ограничить искания театра сказкой Брянцев не хотел — он расширил кругозор зрителя русской и западной драматургической классикой, пьесами современной проблематики. Выверяя возможности сцены и труппы на сказочных, фольклорных спектаклях разных жанров, Брянцев параллельно обращался к Островскому. Комедия «Бедность не порок», показанная им в 1923 году, вывела ТЮЗ к старшей возрастной группе зрителей, к школьникам и, соответственно, обусловила новые постановочные приемы.

По ходу спектакля действие из глубины сцены «выдвигалось» в зал. Речь персонажей строилась на чередовании ритмов, интонаций, в которых отражалось душевное состояние персонажей. Одета в праздничные народные костюмы молодежь пела старинные русские песни. Запускали по кругу колечко, ряженные устраивали розыгрыши. Но громовой голос хозяина дома гасил искры непринужденного веселья... Разбегались гости, жались к стенке домашние, тихой задавленной тоской звучала песня девушек, исполняемая подневозльно, по капризу Гордея Торцова...

После «Бедности не порок» театр поставил цикл пьес А.Н. Островского — «Комик XVII столетия» (1923), «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1925) и «Свои люди — сочтемся» (1927). Реалистическая достоверность «Комика XVII столетия» сочеталась с яркой театральностью. В спектакле соединились традиции русской и западноевропейской сценической культуры. В интермедиях, стилизованных

⁸⁰ Слонимский А. Мольер в Театре юных зрителей // Жизнь искусства. № 10, 4 марта. С. 13.

под площадной театр, актеры балагана, подражая иностранным комедиантам, разыгрывали эпизоды с участием персонажей народной игры — цыгана, лекаря и его слуги,

«Комик XVII столетия» подготовил режиссуру этого театра к эксцентрической буффонаде, которой были отмечены мольеровские «Проделки Скапена». Брянцев и художник М.З. Левин поместили в центр сцены башню, увитую крутой лестницей, и устремленным вверх гладким треком соединили нижнюю и верхнюю точки сцены. Спектакль строился на свободной импровизации. Актеры вступали в диалог с залом, каламбурили, каждый существовал в подчеркнуто индивидуальном пластическом рисунке, предполагающем эксцентрику и даже акробатические трюки. «Живых» актеров пародировали куклы-марионетки. «В трактовке А.А. Брянцева мольеровская комедия — не нудная сатира неизвестно на что, как академический “Мещанин”, инеживописноезрелище, рассчитанное на эстетическо-созерцательное восприятие, как “Жеманницы” в Большом драматическом театре, а живая, веселая игра... Зал хохотал все время, а некоторые трюки, — например, финальное появление Скапена с обвязанной головой, лежащей на носилках, причем он идет на собственных ногах, — вызывали бурю аплодисментов»⁸¹, — писал А. Слонимский.

«Проделки Скапена» открыли новые возможности ТЮЗа, вывели театр на комедийно-буффонную стилистику. В «Похождениях Тома Сойера» — режиссер Б.В. Зон — Том и его друзья играли на гребенках и погремушках, роли детей решались в реалистически-бытовой манере, а характеры взрослых — пастора, шерифа, учителя Доббинса, прокурора, судьи, миссис Роджерс — в плане комической буффонады. События показывались через восприятие самих детей: все, что касалось их собственной жизни, игралось всерьез, а жизнь взрослых в их восприятии — шарж, насмешка, карикатура.

Спектакль «Дон Кихот» в постановке Б.В. Зона (1926) высмеивал беспочвенный «благородный идеализм», пустую «романтику вообще», мечтательность, далекую от жизненных идеалов. История Дон Кихота прозвучала высокой комедией о нелепом добряке, постоянно попадающем в затруднительные положения, выбраться из которых ему помогали «слуги просцениума» — смекалистые подростки. Мальчишки были одеты в исторически достоверные крестьянские одежды, но разговаривали бытовым языком современной детворы. Они весело провоцировали Дон Кихота на отчаянные выходки и выручали, когда тому приходилось туго. Так совокупность давних театральных приемов, определившая своеобразный язык театра, не без влияния эстетики популярных в это время радловских и мейерхольдовских постановок, органично входила в стилевую структуру спектаклей для детей.

⁸¹ Слонимский А. Мольер в Театре юных зрителей // Жизнь искусства. № 24, 10 июня. С. 13.

Дон Кихот и Санчо Панса (их роли играли молодые Н.К. Черкасов и Б.П. Чирков, в середине 1930-х годов сделавшие блистательную карьеру в театре и кинематографе) выезжали из боковых проходов в зал на трехколесных велосипедах, изображавших лошадь и ослика. К рулю велосипеда Дон Кихота прикреплена улыбающаяся лошадиная голова Росинанта с зубастой, поросшей пучками волос, отвалившейся в улыбке челюстью и высунутым языком. Ослик Санчо старался не отставать, в его взгляде читалась тоска и настороженность. Мохнатое ухо по испанскому обычаю украшено серьгой. Сам Санчо в полосатых чулках и с огромной сумкой через плечо следил за своим господином с тревогой и опаской.

На цирковых трюках и клоунских приемах развевалась сцена облачения Дон Кихота в рыцарские доспехи. С помощью Санчо рыцарь прилаживал к телу кухонную утварь, попутно пел куплеты, примерял в качестве шлема ступку. Из нее вываливался тяжелый пестик и ударял по ноге Санчо. Оруженосец корчился от боли, но рыцарь оставался невозмутимым. Он надевал кастрюлю на голову и уходил в нее по самые плечи. Приспособив вместо забрала терку для табака, Дон Кихот и Санчо долго и неудержимо чихали.

Когда Санчо Панса прятался от своей свирепой жены Терезы, ведущие спектакль ребята живо помогали ей. Все зрители становились участниками игры «в прятки» и «холодно-жарко». Голова Санчо появлялась в разных концах зрительного зала, в проходах между рядами. Вместе со зрителями Дон Кихот и Санчо Панса разыскивали украденного ослика. Как в игре «самолет», Дон Кихот и Санчо переносились ко двору герцога: героям завязывали глаза, они становились на конец большой доски, которая поднимала их в воздух и «перемещала» в другое пространство.

Каскад эксцентрических трюков не помешал Черкасову воссоздать глубину и своеобразие человеческого характера. Исследователь его творчества С.Д. Дрейден отмечал: «Когда наступала последняя сцена прощания Дон Кихота со своими доспехами, зритель, так безудержно смеявшийся над дурацкими словами и безумными поступками неудачливого рыцаря, так бурно аплодировавший злым проказам кастильских ребят, неожиданно ловил себя на чувстве если не солидарности, то, во всяком случае, какого-то сожаления о грустной судьбе человека, так бессмысленно потратившего жизнь на дела, не заслуживающие никакого уважения... Дон Кихот запечатлевался в памяти как яркая и забавная, эксцентрическая, нарочито гротесковая маска, но и как по-своему убедительный, человечески своеобразный характер»⁸².

«Дон Кихот» явился художественно законченным сценическим произведением буффонно-гротескового жанра. Критика оценила остроту и свежесть художественно-декорационного решения, музыки

⁸² Дрейден С. Николай Черкасов: Путь актера. Л.; М., 1937. С. 38.

Н.М. Стрельникова. С.С. Мокульский сопоставлял спектакль с достижениями современной режиссуры, с находками Мейерхольда и Вахтангова, отмечал умелую работу театра с актерами⁸³. А.И. Пиотровский характеризовал «Дон Кихота» как один из прекрасных образцов чистого буффонного, непобедимого комедийного спектакля: «Работа этого театра давно переросла границы узкопедагогических заданий “театра для детей”. Его спектакли давно уже ставят и разрешают насущные общетеатральные задачи... Труппа прекрасно натренирована для синтетического спектакля. Она отлично поет, танцует и не боится играть на открытых площадках»⁸⁴.

Таким образом, в толковании классики театром для детей наметились два отчетливых направления: реалистически-бытовое, начатое спектаклями по пьесам А.Н. Островского, и буффонно-комедийное, также начатое Островским — «Комиком XVII столетия», продолженное мировой классикой — «Проделками Скапена» Мольера, «Похождениями Тома Сойера» М. Твена, «Дон Кихотом» Сервантеса. Одно направление не препятствовало другому, что свидетельствовало о широте творческого диапазона театра, о растущем мастерстве его режиссуры, способной охватить и понять всю широту диапазона зрительских установок.

С конца 1920-х годов для классики и сказки наступила трудная пора. Хотя к этому времени театры для детей располагали «лоббированными» идеологией историко-революционными спектаклями и постановками на современную тему, упреки в неоправданном увлечении «буржуазным» репертуаром, в игнорировании актуальной тематики раздавались в адрес театров неоднократно. Из афиши детских театров и библиотек изымались произведения, содержащие элементы фантастики и вымысла. Ставя «Плоды просвещения» на сцене Ленинградского ТЮЗа, режиссер Б.В. Зон сатирически укрупнил эпизоды спиритического сеанса, сделав их основным обличительным событием спектакля, он усилил социальное звучание толстовской комедии, подчеркнул драматизм и значимость народных характеров. Мрачный взгляд исподлобья второго мужика (В.П. Полицеймако) с сосредоточенной ненавистью преследовал господ, в суровой неторопливости персонажа ощущались ум, крестьянская сметка и сдерживаемое напряжение. За внешней простоватостью и хитрецей таил презрение к Звездинцевым первый мужик (Л.Ф. Макарьев). Зато третий мужик (Ф.А. Чагин) был запуган и суетлив. Фигуры господ в русле сложившейся театральной традиции обычно исполнялись с легкой усмешкой над их странными, но безобидными чудачествами. Театр социально

⁸³ См.: Мокульский С. Дон Кихот в ТЮЗе // Жизнь искусства. 1927, № 1, 1 января. С. 12.

⁸⁴ Пиотровский А. «Дон Кихот» для детей // Красная газета, веч. вып., 1926, № 311, 28 декабря. С. 4.

укрупнил их. Звездинцев — Н.К. Черкасов жил отрешенно от окружающей его реальности, устало рассматривал приготовленную для спиритического сеанса комнату, пересчитывал стулья, проверял мебель, вдруг начинал возбужденно приплясывать, делать короткие пробежки и наконец радостно восклицал: «Пробный сеанс будет со своим медиумом!» Интонация передавала крайнюю степень духовного убожества впавшего в детство барина.

«Плоды просвещения» в ЛенТЮЗе по сути дела завершили период, когда вырабатывалась репертуарная позиция театра для детей, его художественные и постановочные принципы, его творческое лицо. После 1928 года классика надолго сошла со сцены театра для детей. В ЛенТЮЗе встреча с классикой — с комедией Н.В. Гоголя «Ревизор» — состоялась только спустя восемь лет, в 1936 году.

В 1923 году Первый государственный театр для детей возглавил Ю.М. Бонди — режиссер, художник и литератор. Совместно с В. Мейерхольдом Бонди написал сценарий для детской игры-импровизации «Алину» по мотивам рассказа О. Уайльда «Звездный мальчик».

Спектакль «Колька Ступин» С. Ауслендера и А. Солодовникова в постановке и оформлении Ю.М. Бонди был посвящен современному герою. Беспризорный московский подросток, оказавшись каким-то невероятным образом в Америке, вступал в единоборство с коварными империалистами, спасал от крушения поезд, предотвращал катастрофу на гигантской радиовышке, где в ознаменование 10-летия Октябрьской революции должен вспыхнуть луч, равный по силе Солнцу, и т.д. В спектакле широко использовались клишированные дежурные приемы, проникшие в только еще складывающуюся литературу для детей: — романтизация люмпенской стихии, показ массового роста классового сознания, глобальный охват народно-освободительных событий и пр.

Следующий спектакль театра — «Самолет» Б.С. Никифорова — развивал новое «интернационально-революционно-приключенческое» направление театра. Три московских подростка бегут в Красную Саксонию и там вступают в отряды боевиков — «красные сотни». Согласно новомодной идее «кинофикации театра», на экране демонстрировались эпизоды погони, которая завершалась реальным появлением героев на сцене. Многие эпизоды спектакля переносились непосредственно в зал — зрители прятали героя от немецких сыщиков и полицейских.

Обращение к современной революционно-приключенческой тематике было основополагающим в программе Ю.М. Бонди, который проработал в театре до весны 1926 года. Тогда же театр выпустил «современный водевиль» С.С. Заяицкого «Пионерия» — здесь тема «классовой борьбы» решалась в плоскости нового советского быта. П.А. Марков в «Правде» оценил спектакль в «осторожных» тонах: «Цель спектакля — путем комического противопоставления высмеять старое, “семейное благовоспитание” и ему противопоставить

“пионерии”. Водевильная форма заставила воспользоваться привычными образами представителей буржуазной семьи (“попкорная дочь”, “мать-дама”) и не менее привычными образами крестьян (действие в нескольких картинах переносится в деревню) и водевильным развитием действия (совпадение имен). Все это использовано умело, но без особой свежести... Нужно только окончательно освободиться от остатка той слащавости, которая ненужным налетом сохраняется в отдельных деталях изображения пионеров»⁸⁵.

Своеобразием сценического почерка отличался театральный коллектив, сложившийся в 1922 году под вывеской Государственной мастерской педагогического театра. Руководил им Г.Л. Рошаль, ученик и ассистент В.Э. Мейерхольда. Театр для детей «только начинает расправлять свои крылья, — писал Г. Рошаль, — он поднимается с новым бытом, он с головой окунулся в ожидание крепышей-подростков, он с барабаном пионера и за четким раскатом комсомольских голосов несет свои необыкновенные возможности, преобразования, игры, непосредственной радости героического действия»⁸⁶. Борясь против «старого академизма», Мастерская в то же время избрала для своей первой постановки классику — комедию Мольера «Лекарь поневоле» — и свободно интерпретировала ее как смелую и жуткую сатиру на тогдашнее время. Спектакль (режиссер Г.Л. Рошаль, художник Г.Л. Миллер) шел без занавеса и декораций. Зрители-дети сидели на ковре. Актеры в прозодежде свободно импровизировали текст. В спектакль были введены эпизоды из биографии Мольера. «Выявить личный героизм Мольера, дать гротесковую издевку в тонах мольеровского фарса и сгустить ситуацию трагизма, использовав исторический факт смерти Мольера была задача этой постановки, — писал Г.Л. Рошаль. — В финале падали кулисы, все актеры выбежали не сценическую площадку, и действие кончалось... весело выскакивающим актером, играющим Мольера — Сганареля, и веселой пляской всех, потому что, в сущности говоря, все это только материал для напряженных чувств, для возбуждения активной воли, для романтического героизма, но основной лозунг — бодрость, жизнерадостность и всепобеждающая сила»⁸⁷. Оканчивался спектакль, и сценическая площадка предоставлялась зрителям для их собственных игровых затейнических импровизаций.

Любительская школьная сцена и профессиональный театр для детей рассматривались в тесной взаимосвязи, как звенья единого художественного воспитания. Г.Л. Рошаль уже в 1924 году разработал и опубликовал «Программы театрального обучения для детей млад-

⁸⁵ Марков П. «Пионерия» // Правда. 1926, 17 апреля.

⁸⁶ Рошаль Г. О молодом театре // Педагогический театр. 1925, № 1. С. 2.

⁸⁷ Рошаль Г. Этапы работы Государственной мастерской педагогического театра // Педагогический театр. 1925, № 1. С. 3.

шего, среднего и старшего возраста» и привел в соответствие с ней репертуар 1-го Государственного театра для детей и Государственной мастерской Педагогического театра: «Театр для детей должен быть построен таким образом, чтобы зритель-ребенок был активным участником всего представления, и, кроме того, должен по возможности влиять на самый быт, изменяя его и организуя»⁸⁸.

В «героическом детективе «Инженер Семптон» Г.Л. Рошаль развернул цепь массовых сцен: зритель — «международный пролетариат» — боролся с происками «коварных империалистов» — актеров, пытавшихся уничтожить города, населенные массами трудящихся.

Историк архитектуры В.Э. Хазанова справедливо полагает: провоцируемая активность зрителя, осуществляемая театральной режиссурой, обусловила и проектирование особых театральных залов. Зрителю — и взрослому, и ребенку — предлагалось перемещаться по всему театру, участвовать в играх, шествиях, хоровом пении, физкультурных композициях. Зрителей готовили к активному «содействию» — петь «Интернационал» в спектакле «Разлом» в Театре имени Е. Вахтангова, эмоционально откликнуться на чтение газетных сводок, донесений и приказов в спектаклях, в массовых митинговых празднествах. «В 1931 году в театре б. Корша на спектакле зажигался свет, и актеры, выходя из лож на сцену, вступали на ходу в действие, обращаясь к зрителям и требуя от них быстрой реакции на сказанное, — пишет В.Э. Хазанова. — Трансформирующийся зал был необходим для вывода действия за пределы сцены-коробки. Н. Охлопков, стремившийся в начале 1930-х годов к “ретеатрализации театра”, задумывает в своем Реалистическом театре представление, где действие происходит в центре зрительного зала на нескольких площадках, лестницах, мостах, подвесных балконах»⁸⁹.

К зрелищам клубного типа тяготело и «Новоселье, или печальнейшая трагедия, или комедия о похождениях мастерской Педагогического театра в поисках помещения, о препятствиях, бывших на пути, и о том, как эти препятствия были преодолены». В этюдно-пародийной форме Рошаль изобличал бюрократические трудности, которые театру пришлось преодолеть в борьбе за существование. Осенью 1925 года, Государственная Мастерская Педагогического театра была слита с Государственным театром для детей. Новый коллектив стал называться Первым государственным педагогическим театром. (В 1931 году он был переименован в Государственный центральный театр юного зрителя — ГосценТЮЗ.

Режиссура театра для детей отстаивала свои художественные принципы, свои представления о специфике отношений с детским

⁸⁸ О художественном воспитании в дошкольных учреждениях и школах 1 и 2 ступени. М., 1924. С. 42.

⁸⁹ Хазанова В.Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. М., 1994. С. 82—83.

зрителем. Традиция обращаться к залу с вступительным словом перед началом спектакля или концерта родилась из очевидной необходимости подготовить зрителя к предстоящему зрелищу, настроить на соответствующую «волну восприятия», создать близкое спектаклю настроение, психологическую установку на готовность к диалогу. Такая практика возникла еще в «народных театрах», а в детском театре сопровождала представления Н.А. Лебедева, Н.И. Сац, А.А. Брянцева, С.Я. Маршака. «Вступительные слова» оказались необходимы и во «взрослых» театрах, в поисках взаимопонимания с новой рабочекрестьянской и красноармейской аудиторией, где просветительские воспитательно-эстетические цели тесно сопрягались с целями агитационно-пропагандистскими. В обращениях к публике наркома просвещения А.В. Луначарского и идеолога «левого» «Театрального Октября» Вс. Мейерхольда, руководителя МХАТа К.С. Станиславского, основателя Лентуза А.А. Брянцева руководителя Московского театра для детей Н.И. Сац — «тети Наташи», как ее называли дети, задача была общей — обрести взаимное доверие, установить психологический и эмоциональный контакт, побудить зал откликнуться на сценическое действие.

Одновременно в новых социокультурных условиях продолжала развиваться просветительская «традиция передвижничества». Практически каждый театр добровольно или вынужденно, по начальственной разнарядке, выезжал в рабочие районы и регионы, в расположение воинских частей, в сельские местности. Детские театры выступали в детдомах, школах, больницах, на вокзалах, где скапливались беспризорники, в парках, на бульварах. Разъездные труппы кукольников, существуя в традициях петрушечного театра, бродячего балагана, перемещались по городам и весям наряду с многочисленными армейскими театрами, пролеткультовскими, самодеятельными коллективами. Только за первый сезон театр, руководимый Г. Паскар, дал 71 представление, которые увидели 28 383 школьника и воспитанника детских домов, 11 597 беспризорных, 489 приезжих детей, 1840 учителей и воспитателей, 226 театральных работников, 268 критиков и журналистов, 30 музыкантов и композиторов, 51 художник и др., а всего 40 572 ребенка и 5047 взрослых⁹⁰.

В ходе становления профессионального театра для детей многие опытные педагоги и деятели искусства настаивали на свободе художественного развития ребенка как естественной возможности творческого самовыражения и даже вводили театральную игру в качестве одной из дисциплин школьной программы. «В этой игре ребенок одновременно и актер, и зритель, и постановщик, и художник, и техник... Такая игра включает в себе все элементы театрального творчества и вдохновения. И, конечно, нигде ни один актер не сыграет ни одной

⁹⁰ См.: *Шнем Л.Г.* Советский театр для детей. М., 1974. С. 147–149.

роли так, как играет игру ребенок, ни один зритель не будет воспринимать зрелище так, как воспринимает свою собственную игру ребенок-актер, и ни один постановщик никогда не даст такого блестящего очаровательного наивного разрешения постановки, какое дает для себя в своей игре ребенок»⁹¹.

Однако организаторы театра для детей — А.А. Брянцев, Г.Л. Рощаль, Н.И. Сац, Ю.М. Бонди, С.Г. Розанов и др. — рассматривали профессиональный и школьный, любительский театр в его целостности, в единстве художественно-педагогических задач интенсивного воспитания эмоциональной культуры, образного восприятия искусства и жизни. Грамотный, развитый театральный зритель должен воспитываться совместными усилиями педагогов и художников. «Театр, стремящийся творчески жить, стремящийся идти не только по пути исканий, но и по пути находений, должен прежде всего заручиться надежными спутниками в лице верных этому театру зрителей, — писал А.А. Брянцев в статье, посвященной трехлетию ТЮЗа. — В свою очередь и театр должен быть *верен* своему зрителю. И театр, и зритель должны *взаимно хотеть* друг друга, вот для этого они и должны быть взаимно нужны друг другу»⁹².

Тесная связь со школой помогала Ленинградскому ТЮЗу утверждать свои принципы «театральности» и способствовала «художественно-интеллектуальному росту» зрителей, его самоорганизации. Этот важнейший потенциал развивался усилиями педагогической части театра в ходе обсуждения спектаклей, в работе Делегатского собрания, представляющего учащихся школ города, в выпусках стенных газет и издании собственного печатного журнала «Новый зритель». За первые четыре сезона Ленинградский ТЮЗ поставил 28 спектаклей, показал свыше 700 представлений при стопроцентной заполняемости зала.

3-я Всероссийская конференция РКСМ, проходившая в июне 1923 года, приняла резолюцию «Очередные задачи детского движения», в которой требовала усилить революционное влияние на детей Комсомола путем «втягивания школ в политические кампании»⁹³. Театр для детей к 1930-м годам прочно включен в систему «коммунистического воспитания» как его «мощное орудие»⁹⁴. Поначалу театры для детей работали преимущественно с так называемым «организованным зрителем». Так, в сезоне 1923—1924 гг. Ленинградский ТЮЗ распространял около 90% билетов в школах и только 8—10% реализовывал через кассу. С 1927 года стали интенсивно практиковаться выездные

⁹¹ Шер Н.С. Театр в школе. Л., 1924. С. 12.

⁹² Брянцев А.А. О юном зрителе // Жизнь искусства. 1925, № 8. С. 4.

⁹³ Директивы и документы по вопросам пионерского движения. М., 1959. С. 74.

⁹⁴ См.: Шпет Л.Г. Указ. соч. С. 147—149.

спектакли в школах, Домах культуры, клубах, причем аудитория ТЮЗа вбирала в себя как дошкольников, которым преимущественно показывались представления кукольной труппы, так и молодежь промышленных районов Ленинграда. Вышедший к 10-летию юбилею театра журнал «Рабочий и театр» писал: «ТЮЗ вырос в значительную художественную величину... Влияние театра простирается далеко за пределы Ленинграда и вызвало к жизни появлению десятков других театров по всему Советскому Союзу, строящих свою работу по методам Ленинградского ТЮЗа»⁹⁵.

Развитие театра для детей осложнялось не только противоречиями в концепциях социального, эстетического и педагогического воспитания, оно в сильнейшей степени зависело от идеологических установок, которые разрабатывались высшими партийными инстанциями и «спускались вниз» по административным командно-бюрократическим ведомственным каналам Наркомпроса, Главполитпросвета. В качестве генеральной идеи 1920-х годов была принята программа тотального коллективистского воспитания, противопоставленная воспитанию домашнему, семейному, индивидуальному как классово враждебному. В докладе М.Н. Лядова — ректора Коммунистического университета им. Я.М. Свердлова — категорически утверждалось: родители губят своих детей, если воспитывают их дома. Признавая, что «в стране нет ни одного хорошего детского дома, там портят, там калечат детей», докладчик тем не менее утверждал: «Чем скорее от матери будет отобран ребенок и сдан в общественное воспитание, тем для него лучше». По сути дела, воспитательно-идеологическая задача состояла в том, чтобы задавить в будущем человеке личностные качества, индивидуальное сознание, сделать его пригодным, удобным для социального манипулирования: «Только коллективным творчеством мы можем в нем воспитать подчинение своего “я” общей воле»⁹⁶.

Тотальная регламентация касалась не только воспитания детей, но и всей приватной жизни, также призванной разрушить «индивидуалистические буржуазные предрассудки» в семейных связях и отношениях. «Женщина прежде всего товарищ... и в общественной жизни, и в физкультуре, и на школьной скамье, и в работе... Женщина должна понять, что она действительно человек, что она не самка»⁹⁷.

Для четкого определения роли театра в жизни поколения, которое духовно формировалось в условиях глобального исторического революционного перелома, важно было осознать положение искусства и педагогики в обществе, определить методы, цели, идеологию воспитания, концепцию детства. Для этого требовалось время. Организаторы театра для детей шли по пути эксперимента, проб и ошибок, искали

⁹⁵ ТЮЗ — 10 лет. // Рабочий и театр. 1932, № 7. С. 1.

⁹⁶ Лядов М.Н. Вопросы быта. М., 1925. С. 31.

⁹⁷ Там же. С. 63.

художественную систему нового театра в осмыслении образа детства, его осознания как особого социокультурного явления в сложном контексте ломки социального режима, в пространстве отрицания и одновременно преемственности культуры, ее норм, ценностей, идеалов, стремительно меняющихся в условиях резких революционных сдвигов. Эти трудные задачи театр для детей решал в диалогах со своим залом На страницах «Правды» в феврале 1927 года П. Марков писал о спектакле Московского театра для детей «Мистер Бьюбль и Червяк»: «Цель, видимо, состоит в том, чтобы подвести юного зрителя к восприятию беспризорных не как страшных, отпугивающих масок, а с точки зрения мягкой человечности — в этом и заключается подлинное педагогическое назначение пьесы»⁹⁸.

Тема «беспризорничества» решалась в эти годы в литературе и в кинематографе, в фильме «Путевка в жизнь» Н. Экка, в повестях Л. Бляхина, Н. Богданова, Л. Пантелеева и Н. Белых, А. Макаренко и др. Ленинградский ТЮЗ поставил пьесу А.А. Крона «Винтовка 492116» — о «перековке» люмпенизированных подростков молодыми бойцами и командирами красноармейской воинской части. Спектакль шел с огромным успехом в течение нескольких сезонов.

Театр для детей, формируя мировоззрение новых поколений общества, стремился дать им многомерную картину мира. В совокупности социальных и духовных ориентиров театр укрупнял в сознании юного человека понимание личностных ценностей, значимость и привлекательность неповторимой человеческой индивидуальности.

Жанр игро-спектакля трансформировался в разных проблемно-тематических направлениях тюзовского репертуара. Группа актеров во главе с О.В. Рудаковой организовала в 1924 году передвижную труппу при ЦК профсоюза работников искусств, которая вскоре получила статус Московского театра юного зрителя. Представление О.В. Рудаковой и В.С. Никифорова «Сигнал» — о забастовке американских угольщиков — привлекло публику эксцентрикой и острым социальным сюжетом. К 10-летию Октября театр показал «Путешествие Тика и Така» А.В. Маслова и постановке О.В. Рудаковой. Спектакль-обозрение переносил двух веселых клоунов в прошлое и будущее, легко преодолевая временные и территориальные барьеры.

Передвижные театры для детей по-своему трансформировали трамбовские и эстрадные образцы. Представления «Воздушный цирк» Московского ТЮЗа (режиссер И.П. Градов), «Бодрые мтюзята», «Записная книжка», «Растем с Октябрем» (режиссер Е.А. Бриль) разыгрывались в садах, на площадях, на улицах, во дворах. Откидные станки «Веселого фургона Мостюза» образовывали открытую сценическую площадку, на которой демонстрировались театрально-концертные представления на злободневные темы. Перед нача-

⁹⁸ Марков П. Мистер Бьюбль и Червяк // Правда. 1927, 9 февраля.

лом спектакля «Путь далекий» (пьеса Н.Я. Шестакова — режиссер Н.Г. Фрид) «человек от театра» извещал публику: у него похитили сына. Трое молодых актеров, смешавшихся с публикой, вызывались помочь в поисках. Они тут же «строили» автомобиль, мчались в погоню за похитителями, высаживались в «одной западной стране» и, перехитрив злодеев-полицейских, возвращались вместе с освобожденным Вовой на родину. Подчас зрители увлекались столь активно, что спектакль «терял управление», превращался в свободную импровизацию «на тему», терял эстетический смысл.

Московский ТЮЗ не противился искушению затейнического общения, он организовал особую эстрадную группу и так называемый деревенский сектор, который обслуживал детей Подмоскovie. В 1931 году труппа отделилась от МТЮЗа, обрела самостоятельность под вывеской «Театр пролетарских ребят», который с 1936 года стал называться Московским областным театром юных зрителей.

Если Ленинградский ТЮЗ обладал мощными внутренними ресурсами, которые позволяли перераспределять силы и развиваться параллельно в разных жанровых и тематических направлениях, не теряя творческого лица, то другим театрам для детей, работавшим в более узком творческом диапазоне, приходилось труднее. Н.И. Сац и С.Г. Розанов, еще совсем недавно утверждавшие, что «ребенку не нужно никакого искусства нашего дня», теперь активно «осваивали современность» на языке игровых музыкально-танцевальных приключенческих зрелищ. В 1927 году Сац поставила спектакль о покорении Крайнего Севера «Средь вечных льдов» Ю.В. Болотова и фантастическое представление для малышей «Негритенок и обезьяна»: африканский подросток в поисках любимого животного странствовал по свету, наконец встречал обезьяну на представлении в Московском цирке, возвращался с ней в родную Африку и создавал там пионерский отряд. Спектакль отличала выразительная пластичность, зрелищность, красочность, музыкальность, он считался эталоном «синтетического представления». Такая стиливая направленность оправдывала себя и приводила к успеху в тех случаях, когда режиссура строила спектакль на условно-игровом или отвлеченно-фантастическом, сказочном сюжете. Она становилась сомнительной в спектаклях современной проблематики. Поставленный в 1927 году спектакль «Хрономобиль профессора Иванова» С.Г. Розанова снова уводил зрителя в отвлеченную сферу «прошлого» и «будущего», что теперь выглядело устаревшим сюжетным и постановочным приемом.

Принципиально новое осмысление современной темы проявилось в спектакле «Фриц Бауэр», который ставился Н. Сац в тесном содружестве с опытным режиссером и писателем-антифашистом Б. Райхом. «В нескольких местах дети плакали, но это были не размагничивающие сентиментальные слезы, а слезы гнева, закаляющие для борьбы, и они нас не смущали»⁹⁹, — признавалась Н. Сац. «Фриц

⁹⁹ Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 163.

Бауэр» утверждал в театре для детей жанр серьезного политического спектакля о проблемах современности, о сопротивляющихся фашизму немецких коммунистах, показывал самобытный характер подростка, способного принимать трудные решения.

В 1927 году режиссер Г.Л. Рошаль покинул Первый Государственный Педагогический театр. Коллектив возглавил В.А. Филиппов, в 1928 году он поставил «Женитьбу» Н.В. Гоголя в плане остро социально-плакатного гротеска. Постепенный отказ от игровых импровизаций диктовался новым пониманием диалога с юным зрителем, обращением к серьезной, актуальной проблематике, к традиционной пьесе, к профессиональной театральной режиссуре. В 1929 году «Винтовка 492116» А.А. Крона, поставленная Р.Н. Симоновым, стала событием и в жизни труппы, и в биографии режиссера, в будущем известного мастера сцены, многолетнего руководителя Театра им. Евг. Вахтангова. С приходом Л.А. Волкова, воспитанника 1-й студии МХТ, театр выходит из творческого тупика; коллектив стал называться Государственным центральным театром юных зрителей.

Другая часть труппы Педагогического театра организовала в Токмаковом переулке Баумановский театр рабочих ребят. К его открытию в ноябре 1930 года И.М. Доронин и А.З. Окунчиков поставили кино-театральное обозрение «Октябрь» С.В. Серпинского. Но программным спектаклем стал показанный в начале 1931 года «Токмаков переулок» — «повесть о детях в трех главах В.П. Смирновой». Режиссеры погружали зрителя в сгущенную атмосферу повседневного быта многонаселенных московских квартир. Родителям недосуг интересоваться жизнью детей, дочь задавлена произволом вздорной бабки, пьяница-отец бьет жену и сына. Подростки находят понимание и поддержку в пионерском отряде. Деревянные подвижные ширмы художника Н.А. Шифрина позволяли быстро менять место действия. Условное оформление не разрушало жизненной достоверности представления, завершающегося в театре бурным собранием: юные зрители спорили о школе, о семье, вовлекали в разговор педагогов и родителей.

Режиссура детских театров стояла перед выбором: идти вслед за театрами для взрослых, создавая традиционные спектакли лишь с «поправками» на «детский материал», или становиться в ряд типовых культурно-просветительских учреждений и организовывать массовые мероприятия клубно-затейнического, агитационно-развлекательного обозренического типа. Но был еще и третий путь — самостоятельных поисков художественно-педагогических стиливых принципов театра для детей. Следовать по этому пути было сложнее всего, трудности пришлось пережить даже ЛенТЮЗу, хотя он выгодно отличался от других коллективов зрелостью и постоянством идейно-художественной программы.

В формировании репертуара Брянцев преследовал четкую идейно-художественную цель — показать человека, способного при-

нимать решения, готового к протесту, к обличению произвола жестокой власти. Так было с «Тилем Уленшпигелем» Ш. де Костера — по мотивам его романа Е.Г. Гаккель написал и поставил остросюжетную сценическую композицию о народном фламандском герое. Так было и с «Хижиной дяди Тома» (1927) — режиссер Б.В. Зон в соавторстве с А.Я. Бруштейн переложил прозу Г. Бичер-Стоу на динамичный язык драмы. Так было и с произведениями, изначально предназначенными для сцены — их тоже «переводила» на свой сценический язык тюзовская режиссура. «Разбойники» Ф. Шиллера, «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого в процессе постановки подверглись основательному режиссерскому переосмыслению, приближающему их к восприятию юной аудиторией.

В «Хижине дяди Тома» (режиссер Б.В. Зон) «вершинными» эмоциональными точками стали эпизоды продажи негров на аукционе, сцены у судьи, в трактире, сцены с привидением. Тема человеческого достоинства, личного несогласия с привычным, исторически сложившимся укладом жизни определяла звучание спектакля. Б.В. Зон ставил «Хижину» как реалистический спектакль, без гротеска и буффонады, к которым режиссер успешно обращался в других работах.

Иначе была интерпретирована драма Ф. Шиллера «Разбойники». Режиссер Е.Г. Гаккель ввел в спектакль эпизоды жизни самого драматурга. Сбросив камзол, в белой рубаше с пышными кружевными манжетами, пламенно читал поэт фрагменты из своей пьесы. Вокруг замерли в энергичных позах слушатели, на их лицах восторг и удивление... Раздвигались черные занавески между колоннами, открывая глубину игрового пространства, — и начинался первый акт «Разбойников». Карл Моор — он же Шиллер — и его молодые друзья смело выступали против насилия и угнетения. Примечательно, что известный грузинский режиссер Сандро Ахметели в Тбилиском театре им. Руставели и Евгений Гаккель в Ленинградском ТЮЗе независимо друг от друга шли к схожему постановочному решению, близкому в то время мировосприятию как юного, так и взрослого зрителя. Поэтизируя дух борьбы, Ахметели восстановил первоначальное название пьесы — «На тиранов!», — а «разбойников» превратил в живущую общественными страстями студенческую массу. «Трагедия в грузинской постановке стала иллюстрацией классовой солидарности и единства, — писал критик Г. Бояджиев, и Карл Моор и его товарищи были сцементированы единой волей и мыслью»¹⁰⁰.

Главные усилия режиссуры ЛенТЮЗа были направлены к историко-революционной и современной темам. Театр только еще готовился к генеральной репетиции спектакля «Так было» по пьесе А.Я. Бруштейн, а в «Ленинградской правде» уже появилась статья

¹⁰⁰ Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969. С. 197.

С.Д. Дрейдена с красноречивым названием: «Гром грянул! Театры на борьбу с антисемитизмом». Общественность с нетерпением ждала выхода тюзовского спектакля. Автор пьесы так объясняла драматургический и сценический замысел спектакля: «Мы хотели, чтобы наш зритель, поняв, кто, почему и с какой целью травил евреев в царской России, тем самым ясно осознал, кто, почему и с какой целью делает это в советском быту, с какими темными силами прежней России солидаризируется сегодняшний антисемит, чьи заплесневевшие слова и наветы он повторяет и какому делу служит»¹⁰¹.

Тяжкая атмосфера нависла над провинциальным городом, принадлежащим к печально известной «черте оседлости». Мрачны очертания зданий, в которых благополучие «бельэтажа» контрастно соседствует с нищетой подвалов. Назревает протест. Чтобы помешать восстанию, власти провоцируют местных черносотенцев на еврейские погромы.

Режиссер Б.В. Зон, признанный мастер праздничного буффонного зрелища, на этот раз оказался строг и лаконичен в сценических средствах. Ансамбль актеров создавал реалистическую драму высокого публицистического звучания и эмоционального накала. Зритель искренне принимал живую психологическую правду характеров в их внутренней динамике, поисков личностного выбора.

В пьесе П.П. Горлова «На перевальной тропе», посвященной Гражданской войне, весьма сложной задачей оказалось интерпретировать мотивы классово-борьбы в контексте принятой в 1920-е годы идеологической концепции. Трактовка характеров, «белых» и «красных», «своих» и «врагов», весьма важная для театра в целом и театра для детей в особенности, стала принципиальной и сложной проблемой. Л.Ф. Макарьев показывал зрителям белого полковника Тихменева умным, убежденным человеком, преданным кодексу воинской чести. Экспрессивно играл В.П. Полицеймако роль обаятельного прапорщика Бекарюкова. Уход от однозначной плакатности, многоплановость персонажей, их жизненная, психологическая достоверность озадачили и критику, породили сомнения в идеологической целесообразности спектакля. Даже А.И. Пиотровский счел постановку пьесы ошибкой. Пионерская газета «Ленинские искры» потребовала от ТЮЗа публично признать допущенные идеологические ошибки, немедленно распустить Делегатское собрание школьников при ТЮЗе за восторженный прием спектакля, в котором «белые представлены не так... что их классовая враждебность к рабочим и крестьянам как следует не вскрыта»¹⁰². Не одобрил спектакль и авторитетный театровед

¹⁰¹ Бруштейн А. «Так было» в ТЮЗе // Рабочий и театр. 1929, № 4, 7 апреля. С. 7.

¹⁰² Ромм С. Делегатское собрание неправильно оценило пьесу // Ленинские искры. 1929, № 51, 26 июня. С. 2.

С.С. Мокульский: «Какое недоразумение, что с этими симпатичными людьми красные не сумели сговориться!! Полная каша, полная мешанина будет в голове школьника после просмотра этой пьесы, проникнутой мотивами “Дней Турбиных”, плохо понятыми и переваренными», — тревожился критик¹⁰³.

Резкость оценок объясняется установившейся в стране политической атмосферой. И все же критики не были единодушны. Московский рецензент увидел в спектакле гармоничное сочетание сценической занимательности и направленности важного воспитательного воздействия на юную аудиторию: «Тут много от педагогики и мало от нарочитой грубости и тенденциозности, так присущей многим театрам, когда они изображают обстановку Гражданской войны»¹⁰⁴.

Спектаклями «Так было» и «На перевальной тропе» утверждалось право театра для детей на тематическое и творческое многообразие. ТЮЗ выступил против искусственного ограничения репертуара так называемой «детской проблематикой». Оба эти спектакля продемонстрировали профессиональную и педагогическую зрелость труппы, глубинное понимание психологии современного подростка, готовность вести с ним содержательный диалог на весьма острые темы.

Борьба театрального «левого фронта» с искусством психологического театра, рапповская вульгарно-социологическая критика с присущим ей нигилистическим отношением к классике, сказке, культурному наследию — все это существенно ограничивало поле диалога театра и его аудитории. Поиски художественной правды сдерживались нарочитым сближением детских театров с культурно-просветительскими и художественно-воспитательными учреждениями. Театрам грозила опасность превратиться в разновидность клубов, где актерам надлежало заниматься затейничеством, организацией разного рода митингов, празднеств, зрелищных манифестаций и шумных политических акций. Председатель Совета по детским театрам при Главсоцвосе Наркомпроса В.И. Смирнов в статье, приуроченной к открытию Первой всероссийской конференции работников театров для детей (1930), писал: «Нам нужен не бытовой психологический театр, а театр идеологический» и выступал за передвижные формы работы трупп, оперативно реагирующих на всевозможные сезонные и иные кампании: «Вопросы коллективизации, посылки детских бригад в колхозы, прорыва в промфинплане, сбор утиля и т.п. надо быстро художественно отображать перед детьми, а театры часто не могут это

¹⁰³ Мокульский С. «На перевальной тропе» в ТЮЗе // Жизнь искусства. 1929, № 20, 19 мая. С. 9.

¹⁰⁴ Попов Д. «На перевальной тропе» // Современный театр. 1929, № 21, 28 мая. С. 38.

выполнить из-за своей большой неповоротливости»¹⁰⁵. Неудивительно, что результатом таких директив стало засилье на тюзовских сценах поверхностных агитпредставлений, эстрадных обзоров «живой газеты». Резолюция Всероссийской конференции ТЮЗов устанавливала жесткие репертуарные нормы: не более одной классической пьесы в репертуаре при условии ее современной трактовки. Сказки же вообще не рекомендовались к постановке. Только Постановлением ЦК ВКП(б) «Об издательстве детской литературы» от 9 сентября 1933 года сказка была «реабилитирована» и постепенно вернулась в круг детского чтения и на театральную афишу.

Театры для детей вынуждены были искать компромиссные решения. В спектакле «На полюс!» (авторы пьесы А.Я. Бруштейн и Б.В. Зон, режиссер Б.В. Зон) ЛенТЮЗ воссоздавал героическую деятельность интернациональной полярной экспедиции. Персонажи рисовались резкими плакатными красками. Трусливых шкурников и карьеристов успешно разоблачали благородные и самоотверженные люди, сплоченные идеей классового братства. Игровые эпизоды прерывались агитационно-просветительскими вставками, перекликаясь с тематикой выставки, развернутой в фойе. Все элементы спектакля объединял в единое целое лектор-докладчик.

Публицистическое обозрение Б.В. Зона и А.Я. Бруштейн «4 000 000 авторов» также было рассчитано на импровизацию актеров и зрителей-подростков. Название спектакля подсказано политическим настроением «текущего момента» — пионерская организация отмечала принятие в свои ряды четырехмиллионного единомышленника. Отряд пионеров разыгрывал сценки, подсказанные лозунгами Всесоюзного пионерского слета. Зрители из зала задавали находчивому затейнику-вожатому игровые темы: экономия средств на производстве, укрепление обороноспособности, борьба с пьянством, ликвидация безграмотности, сбор утиля, антирелигиозная пропаганда и т. п. Театр пытался сочетать элементы балаганного зрелища с острой политической актуальностью.

Деятели театра было ясно, что увлечение агитмассовыми игровыми обозрениями тормозит развитие новых поколений юных зрителей, искусственно возвращает театр к уже отработанной в 1920-е годы в рабочем самодеятельном театре эстетике трамвовских зрелищ. Но идеологи преднамеренно стремились упростить диалог сцены и публики, увести детей-зрителей от значимой социальной и художественной проблематики в русло клубного массового общения.

Тем не менее объективное развитие реальной жизни так или иначе отражалось на формировании тюзовского героя. В 1920-е годы центральным действующим лицом театра для детей был беспризорник,

¹⁰⁵ *Смирнов В. К* Всероссийской конференции работников театров для детей // *Искусство и школа*. 1930, № 2—3. С. 13.

позднее подросток, помогающий взрослым на стройке, в коллективизации деревни, в поисках и преследовании и разоблачении классового врага. В 1930-е годы прежде всего школа стала определять содержание жизни подростка, учебный и семейный быт постепенно входит в тюзовский репертуар. Тогда же сказка и классика по распоряжению идеологических инстанций вернулись в театр для детей и сразу обогатили афишу яркими и неповторимыми характерами.

Обращение к современной жизни сближало ТЮЗы с исканиями режиссуры в целом, но одновременно угрожало растворением в общем потоке театральных течений и утратой специфики сценического языка. В 1930-е годы многие театры для детей, иногда незаметно для себя, перешли в категорию театров для взрослых. Очевидной была и другая опасность — полного ухода в клубно-просветительскую работу, активно поощряемую идеологическими инстанциями. П.А. Марков, оглядываясь на путь, пройденный театром для детей, с осторожностью писал в 1961 году: «Может быть, наиболее спорной и наименее оправдавшей себя оказалась форма “игро-спектакля”, где рушились все преграды между зрителем и актером; может быть, излишне примитивным и назойливым было разрушение сценической иллюзии»¹⁰⁶.

Однако сама эта форма вбирала в себя отнюдь не равнозначные по содержанию приемы, и если поверхностная агитка и клубное заетничество действительно обнаружили свою несостоятельность при соприкосновении с серьезной проблематикой, то импровизационное театрально-игровое начало, составлявшее органику тюзовской режиссуры, обуславливало тесный контакт и взаимопонимание со зрителем, будило его фантазию, увлекало его новыми художественными и эмоционально яркими впечатлениями и открытиями.

Режиссеры детской сцены — Е.Г. Гаккель, Б.В. Зон, П.П. Горлов, Н.И. Сац, Г.Л. Рошаль, Л.Ф. Макарьев, С.Г. Розанов — сами писали пьесы, обработки сказок и классических пьес, подчиняя литературную основу образному языку детского театра. В свою очередь, драматурги детской сцены — С.Я. Маршак, А.Я. Бруштейн, Н.Я. Шестаков, Е.Л. Шварц, художники и композиторы — тяготели к «режиссерской» подаче событий. В близости с новым зрителем деятели театра постигали законы детского восприятия, способы воспроизведения событий в ярком слове, интонации, жесте, мимике, в живом, непосредственном общении, в игре. С другой стороны, здесь проявлялась и чисто театральная традиция, идущая от фольклорного импровизированного театра, от итальянской комедии дель арте, от современных театральных исканий К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Ф.Н. Каверина, Е.Б. Вахтангова.

¹⁰⁶ Марков П. Предисловие // Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 7.

В 1920-е годы сформировалось несколько разных моделей театров для детей: кукольный, театр сказки, театр игры, музыкальный театр, педагогический театр, агиттеатр, «пионертрам», культпросветтеатр, ряд экспериментальных трупп и др. К руководству театров для детей пришли талантливые мастера сценического искусства. В итоге театр для детей охватил весьма широкий спектр актуальных жизненно-важных проблем и решал их в диапазоне самых разных жанровых форм, отвечая тем самым интересам всего возрастного состава юной публики.

Сближение художественных, эстетических, воспитательных и нравственных задач — ключевое положение стратегии развития отечественного театра для детей, разработанное теоретиками и практиками театра в начале 1920-х годов. Для реализации этой стратегии предусматривалась необходимость создания постоянной профессиональной труппы; организация специальной подготовки творческих кадров — актеров, режиссеров, сценографов, композиторов, а также специалистов — психологов и педагогов; формирование классического и современного репертуара для зрителей разных возрастов; создание максимально благоприятных условий для восприятия спектакля, технически оснащенной сцены и зала. Призванный, по выражению А.А. Брянцева, объединить художников, мыслящих как педагоги, и педагогов, чувствующих как художники, театр для детей осуществлял широкую эстетическую, этическую, воспитательную миссию. Исходя из психологических возрастных закономерностей развития ребенка в детстве, отрочестве и юности, Брянцев утверждал необходимость развития театра в свободном диалоге зрителя с артистом-художником на всех этапах его возрастного становления.

Организаторы и идеологи театра для детей основывались в своей деятельности на *многовариантности* общения с детьми не только непосредственно в ходе спектакля, но и до его начала и после его окончания — в рамках свободного развития клубных и творческих моделей. Организованный коллективный поход долгое время оставался основной формой посещения театра, он отвечал задачам социального воспитания, но наряду с ним существовали и другие виды личностных контактов со зрителем: обсуждения спектаклей, создание зрителями рисунков, живописных и скульптурных изображений сценических персонажей, импровизационное сочинение сценариев, посвященных «доспектакльным» и «послеспектакльным» судьбам героев, драматизированные игры, экскурсии, выпуск стенгазет и буклетов, организация выставок, посвященных спектаклям, и мн. др.

К концу 1930-х годов определились лидеры тюзовского движения. Ленинградский ТЮЗ А.А. Брянцева, Новый ТЮЗ Б.В. Зона, Центральный детский театр Н.И. Сац, Московский ТЮЗ, Саратовский ТЮЗ Ю.П. Киселева, Грузинский ТЮЗ в Тбилиси... Богатый творческий и организационный опыт этих театров определил значение тюзовской системы для развития театральной и социальной жизни на

много лет вперед, стал школой художественного и гражданского воспитания многих поколений детей. Традициям этих театров следовали в 1930—1960-е гг. многие периферийные труппы, благодаря чему в сценической культуре утвердился эталон спектакля для детей, подростков и юношества как произведения высокого художественного и нравственного смысла.

В театрах для детей творили выдающиеся режиссеры, актеры, художники, драматурги, педагоги, музыканты. Если учесть, что система детских театров объединяла к концу 1930-х годов до 200 профессиональных трупп кукольных театров и ТЮЗов, станет ясно — практика театра для детей в содружестве с педагогикой, психологией, этикой образовала в целом прочный эстетический и нравственный фундамент, на котором выросли и развились многие поколения граждан страны.

Парадоксы свободного выбора

Переход к НЭПу в сознании масс, переживших послевоенную разруху и террор военного коммунизма, подчас наивно воспринимался как реанимация прежней, «нормальной» жизни, возвращение к тому самому разрушенному и оскверненному быту, который, по пропагандистским представлениям и меркам, широкие массы сами добровольно отторгли. Общество расслабилось, расслоилось, частный человек стал смелее проявлять себя в своих претензиях на благосостояние, на пристойную жизнь, на «свое», близкое ему искусство, наконец. Партийные инстанции пытались «окоротить» амбиции масс, публики и художников. Резолюции «О партийной и советской печати» VIII съезда РКП(б), «О партийной и советской печати», «По вопросам пропаганды, печати и агитации» XII съезда, резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июля 1925 года и др. упорно нацеливали творческую интеллигенцию на «работу с массами». В 1927 году партийное совещание по вопросам театра при Агитпропотделе ЦК РКП(б) напомнило: главный критерий оценки художественного произведения — его социально-политическая значимость.

Концепция перехода от политики «охранительно-экспериментальной», направленной на консервацию ценностей прошлого, к политике «социалистически-экспериментальной», поддерживающей искания новых театров, обретала силу. Но сама социально-психологическая атмосфера в обществе, обусловленная активизацией рыночных отношений, частного предпринимательства, оказывалась подчас более влиятельной и действенной, чем партийные директивы. Поэтому к середине 1920-х годов переходная пора сценических экспериментов, обогативших актерскую, режиссерскую, сценографическую исполнительскую технику, постепенно завершалась. «По существу, в этот первый — теперь заканчивающийся — период идеология в строгом смысле слова отходила на второй план, — отмечал П.А. Марков

в 1925 г. в статье «Современные актеры». — Смысл прошедших лет в том, что они дали необходимую установку на творчество. Требования идеологии и четкого фундамента стали основными в наступившем втором периоде, — идеологии не только социально-политической... но идеологии художественно-этической»¹⁰⁷.

Новое отношение театра к публике выявилось в проблематике репертуара, в самой сценической лексике. Так, например, стремление обрядить актеров в усредненную униформу — армейскую, рабочую, тюремную, условную и пр. — любимый прием Мейерхольда, как и провоцирование реакций публики, ее активизации с помощью клаки, «подсадной утки» — убедительно подтверждали установку Мастера на массовый отклик организованного, «прирученного» зрителя, готового к манипулированию собственным настроением. Но после режимной поры военного коммунизма пришла пора относительной либерализации, и это сразу проявилось в оживлении диалога зала и сцены. Сдержанная реакция зрителей на новых «опусах» Мейерхольда — «Смерть Тарелкина», «Земля дыбом», продолжавших линию агитационно-митинговых и балаганно-сатирических зрелищ, показала: публика устала от тотального подчинения.

В заметке «Этнография зрительного зала» в ленинградском журнале «Жизнь искусства» (1925, № 19) Н. Попов писал: «У нас в городе много театров, и каждый имеет свою определенную аудиторию... Социальное расслоение театральной публики можно изучать не только посещая театры Ленинграда, но просто проходя по ярусам большого театра — например Мариинского — снизу вверх. Первый пояс — партер и бенуар. Этнический признак — сюртук или пиджак у мужчин, боа у женщин. Обязательный признак — широкое распространение театральных программ и коробок с конфетами. Второй пояс — бельэтаж и балкон. Слабое распространение программ и конфет, в одежде — сокращение декольте, появление толстовок. Третий пояс — галерея. Преобладание толстовок, студенческих тужурок, глухих женских платьев. Кое-где красненькие платочки, чрезвычайно малое распространение программ, полное отсутствие конфет. Зато появляется “Красная газета”... Во время действия галерочный зритель культурнее низового и темпераментнее: он целое действие на ногах простоят, потому что с боков ничего не видно, но жадно, с вытанутой шеей будет следить за игрой, постоянно аплодируя и вызывая.

В общем первом поясу соответствует цикл театров с Невского проспекта, третьему (галерея) — Большой драматический, Народный дом, Красный театр, в среднем — прослойка, переходный элемент, ходит туда и сюда. Театральные разъезды — интересное этнографическое явление! “Музыкальная комедия” раза в четыре меньше Большого драматического, а извозчиков около нее толпится чуть ли не

¹⁰⁷ Марков П. Современные актеры // Временник РТО. 1925. С. 3.

больше, чем у Большого драматического и Народного дома вместе. Там публика пролетарская, пешеходная.

А академические театры? Неужели они состоят только из случайных посетителей, завсегдагаев других театров? Нет, конечно. И у них есть свой контингент, хотя случайного элемента в них больше, чем в других. Сюда ходят так называемые «ценители старого искусства». Сюда же главным образом ходит и учащаяся молодежь. Если в вузах висят объявления о дешевых билетах, то уж это наверное в б. Маринский или Михайловский, реже в Александринский, который томительно скучен»¹⁰⁸.

В контексте всего многообразия художественной жизни 1920-х годов меняется сама психология восприятия театрального спектакля. Зритель становится более независимым, самостоятельным в оценках. Анализируя октябрьские постановки минувшего 1927 года, П. Марков писал об очевидно слабых юбилейных спектаклях — «Голгофе» Д. Чижевского и «1917 года» Н.Н. Суханова и И.С. Платона: оба идеологически и исторически схематичны, но тем не менее отдельные эпизоды волнуют зал. Почему? «Зритель приветствует изображенный *факт*, сила которого заслоняет слабость художественной разработки. Он аплодирует самому факту прихода красных и ареста Временного правительства — вне вопроса о способах и качествах их эстетического разрешения. Он наполняет схему своим внутренним опытом. Спектакль действует на ассоциации зрителя, и мелькающие тени семнадцатого года пробуждают память об их прообразах, а схема Гражданской войны — о суровом и победоносном опыте десятилетия. Не интересуясь формальной законченностью, зритель своей волей создает социальный смысл спектаклей. Они не приведут в лагерь защитников Советской власти тех, кто против нее; они не раскроют и не углубят понимания событий у тех, кто в нее верит; зритель находит в них лишь подтверждение того, что он давно знает и что живет в нем самом, и наполняет своим богатым внутренним опытом бледные схемы театра»¹⁰⁹.

Остро чувствует изменившуюся температуру зрительного зала и Вс. Мейерхольд. Он требует изменить язык театра, его лексику в ответ на новые запросы зрителя: «Когда мы приступили к более углубленной работе во всех областях, мы увидели, что нам нельзя только помахивать красными флагами и говорить, что на свете существует одна схема»¹¹⁰. Очевиден уход Мейерхольда от митингового театра к психологическому, художественному: «Нужно сказать и драматургам, и режиссерам, и актерам — главным образом актерам, чтобы они

¹⁰⁸ Попов Н. Этнография зрительного зала // Жизнь искусства. 1925, № 19. С. 11.

¹⁰⁹ Марков П. Октябрьские постановки // Новый мир. 1928, № 1. С. 43.

¹¹⁰ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Т. 21. С. 104.

не забывали, что ни один рабочий, ни один крестьянин (ведь для них мы строим свой театр) не потерпит того, чтобы перед ними разыгрывались только схемы, и вот такое деление на тему борьбы красного и белого совершенно недостаточно. Этим театр наполниться не может»¹¹¹.

Конечно, ссылка на нетерпимость рабочих и крестьян всего лишь риторика: и крестьяне, и рабочие терпели во все времена нечто большее, нежели сценические схемы, рождаемые фантазиями режиссеров-экспериментаторов. Но принципиальный пересмотр взглядов самого Мейерхольда в отношении театра с публикой очевиден.

...Между тем на столичных улицах и площадях кипит культурная жизнь. Афишные тумбы заклеены рекламой европейских звезд цирка, эстрады, мюзик-холла. В академических залах выступают знаменитые певцы и дирижеры. На киноэкранах идут европейские и американские мелодрамы и вестерны, (правда, нередко перемонтированные в угоду актуальным идеологическим нормативам), тиражируются журналы мод, пошивочные ателье демонстрируют последние образцы сезона, изготовленные по европейским лекалам. Названия новых популярных изданий журналов говорят сами за себя: «Женский журнал», «Моды сезона», «Искусство одеваться» и др. По сравнению с довоенным 1913 годом число издаваемых в 1925 году журналов возросло более чем вдвое, а к 1928 году их годовой тираж достиг 28 млн экземпляров. Причем журналы так называемого общего содержания составили 150 названий из 1675. Социальные настроения массового читателя оперативно отражают журналы «Огонек», «Крокодил», «Бегемот», «Смехач», «Безбожник». Примечательно, что обличение житейских конфликтов, бытовых нравов и предрассудков подчас смыкалось с высмеиванием стереотипов советского бюрократизма, идеологического абсурда.

Конечно, уровень вкуса в массовых изданиях был подчас удручающим. Так, журнал «Бегемот» в 1925 году откликнулся на сезонное открытие петергофских фонтанов следующим четверостишием: «Глянь налево — хлещет Ева. // Глянь направо — бьет Адам... // Все мужчины прут налево, // А направо — путь для дам...»¹¹². Тут же шарж — лежащий в тени дуба совслужащий в характерной толстовке с нарукавниками и с опорожненной бутылкой водки. Подпись под рисунком: «Сорок градусов в тени».

Весной 1927 года в отделе печати ЦК ВКП(б) состоялось совещание «Сатирический журнал и его задачи», резко осудившее «пошлое мещанское зубоскальство» и неумеренную критику советского аппарата. Оргвыводы не заставили себя ждать — журналы «Смехач» и

¹¹¹ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Т. 21. С. 134–135.

¹¹² Сезоны в Петергофе // Бегемот. 1925, № 12. С. 21.

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ

„Альказар“ Триумфальная площадь, 1/29.
Телеф. 4-19-08 и 2-04-07.

Трамваи: 1, 6, 13, 25, Б, 5. Автобусы: 1, 6, 9.

— ≡ 4-ая неделя. ≡ —

Вторн. 1, Четв. 3, Субб. 5, Воскр. 6, Вторн. 8 Марта.

ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА

ОПЕРА—БУФФ Ж. Оффенбаха, текст В. Шершеневича.

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ: Новикова, Светланова,
Юдина, Днепров, Володин, Елисаветский,
Суслов и Ярон.

ПОСТАНОВКА Вал. Бебутова и Г. М. Ярона

ХУДОЖНИК Елена Бебутова || ДИРИЖЕРЫ:
БАЛЕТМЕСТЕР Б. В. Орлов. || Эккерт и Энгель.

Среда 2 марта—БАЯДЕРКА. Пятн. 4 марта—ЖРИЦА ОГНЯ.

ПОМЕЩЕНИЕ ГАРДЕРОБА И **ЗНАЧИТЕЛЬНО** РАСШИРЕНО
ВЕСТИБЮЛЯ

ЕЖЕДНЕВНО БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ **ЕЖЕДНЕВНО**

С 12 час. дня до 10 час. вечера
в кассе театра и в справочных бюро МКХ.

НАЧАЛО в 8 час. 15 мин.

Мосгублит ЛЯ 5.639. Тип. Пром.-Коопер. Т-ва „Новый Печатник“, Садово-Куретн., 12. Тираж 20.000.

Московский театр оперетты —
листочка-афиша спектакля «Прекрасная Елена»
1–8 марта 1927 г.

«Бегемот» закрыты, «Чудак» тоже просуществовал всего около года, удержался на плаву только «Крокодил».

Но смех гремит в театрах и на эстраде. Оперетта «Дочь Анго», поставленная Вл. Немировичем-Данченко на сцене МХАТа, «Зори», «Мистерия-Буфф», «Великодушный рогоносец» В. Мейерхольда, революционное полотно «Любовь Яровая» Малого театра, как и едва ли не любой модный спектакль, тут же весело пародируются. Высмеиваются поэтические вечера, представления кабаре и варьете, спектакли мюзик-холла и даже начавшиеся в стране массовые партийные чистки — обозрение «Приготовьте билеты» (имеются в виду билеты партийные) успешно прокатывается в театре «Рабочая Москва». Пародия шла по пятам социальных, политических, культурных событий, она создавала некий параллельный реальности смысловой, социальный зрелищный ряд. Чутко откликаясь на настроение публики, пародия сдвигала акценты, переиначивала первоисточник, радовала узнаваемостью неожиданных сопоставлений, остротой шаржа, иронией, кабарежной шуткой, а иногда и злой сатирой. Зритель освобождался от строгой поведенческой регламентации, и жесткая идеологическая нормативность воспринималась как некая неизбежная, но формальная данность повседневного существования. Тяга к развлечениям, охватившая городских и прежде всего столичных жителей, вполне вписывалась в рыночную экономику, и за деньги горожанину предлагался «культурный продукт», который он хотел купить сам, а не тот, который ему принудительно навязывали идеологи.

Действительность конца 1920-х годов тем временем вносила в культурную жизнь, театр, в журналистику серьезные коррективы — начиналась пора спровоцированных судебных процессов над «шпионами», «классовыми врагами», в том числе и «нэпманами». Уклонение художника от освещения важной темы могло иметь для него нежелательные последствия. Понимая это, ряд ТРАМов и «Синих блуз» споро откликнулись на политические судилища обозрениями и литературно-театральными монтажами. Даже «легкомысленный» театр импровизации «Семперанте» вышел в авангард событий — в 1928 году он показывает премьеру «Черного золота» И. Айзиковича и Н. Быкова, иллюстрирующую так называемый «шахтинский процесс».

На диспуте о судьбах русской интеллигенции в марте 1925 года профессор Московского университета Ю.В. Ключников, рассуждая о месте интеллигенции в строительстве Советской России, под аплодисменты аудитории угодливо признался: «Нам, беспартийным интеллигентам, даже и тем, которые твердым шагом идут нога в ногу с Советской властью, давать сейчас полную политическую свободу опасно — разболтаемся»¹¹³. Отчетливые признаки этой интеллиген-

¹¹³ Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссий 1923–1925 гг. Новосибирск, 1991. С. 42–47.

ской разболтанности профессор обнаружил в театре: «Мы приходим в театр и видим пьесы часто действительно революционные по существу, но преподнесенные режиссерами в таком виде, как будто мы в уютном иностранном кабаре».

Дореволюционные театры малых форм обрели невиданную популярность. Поначалу открыты только «для избранных», «элитные» артистические, литературно-художественные, музыкально-драматические кружки, клубы, кабаре вскоре, совсем небескорыстно, приоткрыли двери для «посторонней» платежеспособной публики. Ее, в свою очередь, крайне привлекала возможность приобщиться к «кумирам», окунуться в атмосферу совместного веселья, пародийного высмеивания артистического быта. Публику волновала живая непосредственность игрового диалога, в котором приглашенный зритель-гость не сливался с одноликой массой темного зала, но мог подчас сам проявить себя как личность, находчиво ответить на реплику «кумира», запросто поддержать беседу со «звездами». Импровизационная свобода, готовность к партнерству в «мире искусства», возможность войти в закулисную жизнь всегда ценились высоко. В Петербурге театр «Кривое зеркало», открытый в 1908 году критиком А.Р. Кугелем и актрисой З.В. Холмской, завоевал симпатии публики пародиями на модные спектакли, но не чурался и общественно-политической сатиры. Авторами обзрений, интермедий и их постановщиками выступали известные мэтры: режиссер Н.Н. Евреинов, художник Ю.П. Анненков. После революции они, как и режиссер театра миниатюр «Бродячая собака» Н.В. Петров, прославились постановками массовых празднеств на петроградских площадях и набережных.

Не выдержав тягот «военного коммунизма», «Кривое зеркало» в 1918 году закрылось. Но при первых же намеках на либерализацию режима с приходом НЭПа театр в 1922 году возродился, как и многие другие развлекательные заведения.

Смелые сценические эксперименты вызывали подчас неоднозначную реакцию теперь уже новой, смешанной аудитории. В театре «Вольная комедия» Н.Н. Евреинов поставил антирелигиозный фарс Л.В. Никулина и М.А. Рейснера «Небесная механика». В публике тут же возникли «классовые разногласия»: «С одной стороны воздетые руки, круглые от ужаса глаза обывателя в котелке, с другой стороны неподдельный восторг красноармейца, матроса, рабочего. Передние ряды, то есть те, у которых есть время заранее брать билеты, шипят; отдаленные ряды аплодируют и хохочут», — писал в газетной заметке один из авторов фарса Л.В. Никулин¹¹⁴.

В Москве заметную роль играла «Летучая мышь» мхатовца Н.Ф. Балиева. «Пылкое общение» публики с залом на основах взаим-

¹¹⁴ *Никулин Л.* Кошунство или очередное задание // Петроградская правда. 1920, 17 ноября. С. 4.

ности, как писал Д.И. Золотницкий, составляло «сверхзадачу» Балиева, талантливого актера и режиссера. «Она проводилась без всякого доктринерства. Цели и способы избирались самые разные. Нечего и говорить, что «четвертая стена» опрокидывалась навзничь. Связь сцены и зала осуществлялась буквальным образом, путем прямого физического соприкосновения играющих на сцене и подыгрывающего зала. Афиша открыто предупреждала: «СУД МИДАСА, из эллинской жизни, с участием всего зрительного зала»¹¹⁵. Действие легко перемещалось со сцены в фойе и снова возвращалось на сцену. Балиев как гостеприимный хозяин невозмутимо комментировал самые нелепые ситуации своими ядовитыми предисловиями и хлесткими послесловиями, заразительной улыбкой заражал зал. В малых камерных формах расцветало искусство синтетического актера: здесь все умели делать все. «Самая техника художественной стилизации могла пригодиться в лабораторных опытах будущего театра, — отмечал исследователь. — И надо уметь так вербовать в партнеры зрительный зал, как это делали мастера “Летучей мыши” во главе с Балиевым, родоначальником искусства русского конферанса»¹¹⁶.

Непринужденную атмосферу душевных вечеров Балиев стремился сохранить и после Октября, несмотря на жесткие репертуарные ограничения. Высмеивание опереточных и водеvilных штампов оставалось привлекательным и забавным для новой публики. Помпезно и многолюдно театр отметил в марте 1920 года свой двенадцатилетний юбилей. Но даже самая искренняя привязанность поклонников не давала театру гарантий безопасности. Балиева за его несанкционированные импровизации часто арестовывали, это нервировало труппу, и в 1923 году ее часть вместе со своим вдохновителем эмигрировала в Европу. Оставшиеся в Москве артисты кое-как выживали в агиттеатрах, где исполнительские приемы и традиции «Летучей мыши» своеобразно трансформировались в политических агитобзрениях. «Агитационные зрелища, революционная эстрада создавались силами прежде всего бывших миниатюристов, — пишет Л.И. Тихвинская. — Концерты-митинги, агитпоезда, театры революционной сатиры — здесь мы встретим имена режиссеров, актеров, драматургов и художников, знакомых нам по кабаре и интимными театрикам»¹¹⁷.

Между тем, несмотря на вынужденные компромиссы, выжить малоформатным театрам было непросто. Репертуарная гибкость, непредсказуемость импровизированного диалога с аудиторией настолько раздражали власти — трудно было контролировать поведение озорной актерской братии. В декабре 1919 года распоряжением Центротeatра деятельность эстрадных трупп жестко ограничили. Открытие теа-

¹¹⁵ Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. М., 1976. С. 164.

¹¹⁶ Там же. С. 73.

¹¹⁷ Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. М., 1995. С. 379.

БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

(ЗДАНИЕ КОНСЕРВАТОРИИ)

В Субботу, 15-го Февраля 1919 г.,

ОТКРЫТИЕ СПЕКТАКЛЕЙ

ШИЛЛЕР:

ДОН КАРЛОС

Постановка А. М. Лаурегиной. Музыка Б. В. Асафьева.

Сценография — АЛЕКСИЙ АХМЕДОВИЧ. В. А. Шуко, костюмы — АХМЕДОВИЧ. О. К. Аллегри.

ИСПОЛНЯТ РОЛИ

Карлоса — В. В. МАКСИМОВ

Королева — Е. М. КОЛОСОВА

Филиппа II — Н. Ф. МОНАХОВ

Эболи — К. А. АЛЕНЕВА —

Маркиза Позы — Ю. М. ЮРЬЕВ

Э. А. ВЕСНОВСКАЯ

Начало спектаклей в 6 часов вечера

БИЛЕТЫ продаются с 3 февраля в кассе театра, в Центральном пассаже (Невский 53, тел. 8008 и 8009)

и в отделении центральной кассы (Б. Проспект 70-72) и в кассе Н. Шредер (Невский 52)

Афиша спектакля «Дон Карлос»

Петроградского Большого драматического театра, 15 февраля 1919 г.

тров допускалось только при условии невысоких входных цен, изоляции зрительного зала от буфета и строгого цензурного наблюдения. «Большинство театров миниатюр за отсутствием сборов прекратило свое существование, часть превратилась в клубы с залами для игры в лото», — пишет в начале 1918 года хроникер журнала «Рампа и жизнь»¹¹⁸.

¹¹⁸ Хроника // Рампа и жизнь. 1918. № 4. С. 10.

Когда население Москвы и Петрограда приспособилось к новому режиму, постепенно формируются и новые механизмы театрального спроса и предложения. Осенью 1919 года журнал «Вестник театра» отмечал: «Большая часть московских театров не осталась неподвижной и сделала все, что могла, для того, чтобы приблизить к себе нового зрителя. Обычное смакование адюльтера, трагедия всевозможных семейных, брачных и внебрачных разладов — единственная тема, занимавшая буржуазное общество, сменяется классическими пьесами, театром героической и романтической драмы»¹¹⁹.

Действительно, общая репертуарная тенденция увидена в целом точно и одним из самых ярких ее выражений стало открытие в 1919 году в Петрограде нового театра героической драмы и романтической трагедии — Большого драматического театра. Премьеры сезона — «Дон Карлос», «Разбойники» Ф. Шиллера, «Макбет», «Много шума из ничего», «Король Лир» В. Шекспира. Несмотря на житейские трудности послереволюционных лет, интенсивность театральной жизни возрастает. Если в 1914 году московскими театрами было показано 1876 представлений, то в первом полугодии 1919 года их состоялось 2470¹²⁰. С осени 1917 года до начала 1921 года в Москве функционировало 94 театра, ориентированных на самые разные вкусы публики, однако именно стихийность, неуправляемость театрального предложения настораживали власти. На заседании Центротeatра 2 октября 1919 года А.В. Луначарский, отметив безусловный «рост театральнойности», с некоторым удивлением размышлял о том, что рабочие не требовали «...усилить доступ к ним революционного театра, но зато бесконечно часто требуют оперы и балета!»¹²¹. А в одном из последующих номеров того же «Вестника театра» нарком просвещения замечал, что «не только видел, как скучал пролетариат на постановках некоторых “революционных” пьес, но даже читал заявление матросов и рабочих о том, что они просят о прекращении этих революционных спектаклей и о замене их спектаклями Гоголя и Островского»¹²².

Театральная критика солидарна с наркомом просвещения, она часто пишет о том, что тяжеловесные «революционные» представления и мистерии надоели зрителям. Луначарский видит пути к новому зрителю в комедийном классическом репертуаре. В статье «Будем смеяться», опубликованной в «Вестнике театра», нарком писал: «Я часто слышу смех, я вижу смеющиеся лица на улицах, я слышу, как смеется

¹¹⁹ *Масс Вл.* Профессиональный театр в годы революции // Вестник театра. 1919, № 40. С. 6.

¹²⁰ См.: *Мозилевский А.И., Филиппов Вл., Родионов А.М.* Театры Москвы. 1917–1927. М., 1928. С. 6.

¹²¹ *Луначарский А.В.* Театр рабочим // Вестник театра. 1920, № 47. С. 3–4.

¹²² *Луначарский А.В.* Именем пролетариата // Вестник театра. 1920, № 51. С. 3.

толпа рабочих, красноармейцев на веселых спектаклях или перед веселой кинолентой... Это показывает, что в нас есть большой запас силы, ибо смех есть признание силы. И раз она у нас есть, — оговаривается Луначарский, — надобно направить ее в правильное русло»¹²³. Совершив экскурс в историю смеха, указав на его исключительную роль в философии и искусстве, Луначарский возвращается к современности: «смех — великий санитар. Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв. Смех дерзок, смех кощунственен, смех убивает ядом отравленных стрел. Да здравствуют шуты его величества пролетариата!»¹²⁴.

«Шуты пролетариата» не замедлили откликнуться на призыв Луначарского, но не все и не сразу сумели найти «верный тон» и «правильное русло»: для некоторых «шутков» оно обернулось прокрустовым ложем, ибо в самой социально-психологической природе публичного смеха таилась опасность освобождения массовой эмоции от строго регламентированных идеологических нормативов. Смех толпы давал оценку событий, публично снижал официозную риторику и казенный пафос. Смех становился плохо управляемым, подчас размывал берега «правильного русла», вызывал настороженность и провоцировал раздраженный начальственный окрик.

Организованный С.Э. Радловым театр «Народная комедия» открылся в ноябре 1919 года в помещении Железного зала Петроградского народного дома и сразу привлек публику остротой реприз, балаганной площадной зрелищностью, импровизационностью сценических миниатюр и злободневной искрометностью народного юмора. Труппа состояла из цирковых и драматических артистов, спланировалась ориентацией театра на широкую демократическую аудиторию. Игра на открытой, выдвинутой в зал эстраде-арене стала стилевым принципом «Народной комедии». Производственная программа театра, — подчеркивал Радлов, — это «... преобладание зрительного начала, которая естественно отводит слову роль пояснителя действия и посредника между актерами и зрителями»¹²⁵. По его мнению, репертуар должен формироваться из современных пьес, «народных по своему комизму и общедоступности, воскрешающих принципы комедийного представления Аристофана и итальянской комедии дель арте, из произведений политической сатиры, а также из классической народной комедии — Аристофан, Шекспир, Шиллер и т.п.»¹²⁶.

В спектаклях Радлова импровизация возникала непринужденно, интонации, краски, репризы рождались импульсивно, из эмоционального настроения зрительного зала. Стиль и характер диалога актеров

¹²³ Луначарский А.В. Будем смеяться // Вестник театра. 1920, № 58. С. 4.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Советский театр. 1917—1967... С. 398.

¹²⁶ Там же.



С.Э. Радлов –
основатель и руководитель
Театра народной комедии

и публики коренились в использовании игровых приемов скоморохов, балаганных зазывал, наконец, заимствованных в варьете, в мюзик-холле, там, где «высокое» и «низовое» искусство представляло в броских зрелищных метафорах, ярких красках, озорных интонациях клоунских антре. Новый «смешанный» зал откликнулся на приглашение к такому пестрому игровому диалогу, зрителю открылась возможность примерить на себя расхожие ситуации и характеры. Так театр, по сути дела, инициировал общение, моделировал социальное поведение, активизировал и расширял ролевую ориентацию человека в новой системе формирующихся общезначимых ценностей.

Успех «Народной комедии» ошеломил: только в сезоне 1919–1920 года театр показал 68 спектаклей, их просмотрели 112458 зрителей. Публика восторженно принимала «цирковые комедии», написанные самим Радловым – «Приемыш», «Невеста мертвеца», «Обезьяна-доносчица», «Вторая дочь банкира», «Любовь и золото», «Султан и черт». Событием мог стать спектакль по сценарию М. Горького «Работяга Словотеков», но попытка высмеять новый бюрократизм и пропагандистское пустозвонство оказалась опасной: после третьего представления спектакль сняли, а автора и театр упрекнули в политически злонамеренном искажении советской действительности – обвинение, которое на многие годы станет едва ли не универсальным рычагом в борьбе власти за «идеологическое здоровье». Даже авторитет Горького и его связи с Лениным не помогли. «Народную комедию» как театр с «дурной репутацией» в январе 1922 года закрывают.

С.Э. Радлов не был одинок в стремлении вести с публикой живой диалог. В жанре музыкального представления этот прием успешно применялся в Комической опере К.А. Марджанова. В труппу входили артисты универсально-синтетического плана, способные петь, танцевать, исполнять акробатические номера, импровизировать. Петроградский театральный отдел признал театр художественно-значимым

и даже принял его на содержание. В том же помещении петроградского Палас-театра осенью 1920 года открылся театр «Вольная комедия» Н.В. Петрова, работавшего ранее в «Бродячей собаке», «Привале комедиантов», «Летучей мыши». Режиссер в программной заявке предусмотрительно объявил о намерении высмеивать «буржуазные нравы» и утверждать «романтизм совершающейся теперь революции»¹²⁷. Актеры выходили на сцену из партера и зрительских лож. Приняв на себя роли «активных зрителей», они громко обсуждали последние новости, вступали в споры с публикой.

И все же, несмотря на программные обещания «утверждать романтизм революции», сам жанр игровой комедийной импровизации с вовлечением в нее зрителей показался власти идеологически непрочным, «неуправляемым», и потому сеть развлекательных театров под разными предлогами всемерно сокращалась. И актеры, и их поклонники-зрители вскоре нашли себе прибежище под крышей «теревсатов» — «театров революционной сатиры». Здесь не допускалось бессодержательное «мелкобуржуазное зубоскальство», здесь торжествовал классово здоровый пролетарский смех, тем более что теревсаты как мобильные взводы агитпропа находились под ведомственным покровительством «Театрального Октября» и его вождя Вс. Мейерхольда. Опека «Театрального Октября» обаявала теревсаты создавать репертуар четкой идеологической направленности. Но даже в такой усложнившейся ситуации комедийно-сатирическое представление не теряло своих корневых истоков. Публика быстро оценила своеобразный аромат политической двусмысленности теревсатовских обозрений. «Лучший номер вечера, — писал о спектакле московского Теревсата журнал «Вестник театра» в ноябре 1920 года, — марш Теревсата, великолепно приспособленная на службу революции буржуазная шансонетка. Когда публика “осмелеет” и научится вместе с размещенным в ложах хором подпевать рефрен, будет совсем славно, улыбатально и коллективно»¹²⁸, — мечтательно радовался критик В. Садко.

Свое начало теревсаты вели от политических обозрений витебской труппы, открывшейся в феврале 1919 года при отделении Российского телеграфного агентства — РОСТА. Витебский Теревсат под руководством М.А. Разумного вскоре стал непременным участником разного рода митинговых мероприятий, зрелищно иллюстрируя оперативные сводки с фронтов Гражданской войны. «Выступали в воинских частях, рабочих клубах, часто просто на площадях, — пишет о первых спектаклях театра Ю.А. Дмитриев. — Читали стихи, пели частушки на злободневные темы, играли короткие сцены. Участие в действии принимал персонаж народного театра — Петрушка.

¹²⁷ Советский театр. 1917—1967... С. 299.

¹²⁸ Садко В. Теревсат // Вестник театра. 1920, 20 ноября. С. 8.

Но это был не кукольный герой. Роль Петрушки исполнял живой актер. Сцену перекрывали черной тканью, она доходила актерам до груди, за ней Петрушка и находился. Обычно он палкой колотил врагов революции. А в сцене «Хождение по верам» Петрушка допытывался у представителей разных политических партий: где правда? И приходил к выводу: она только у большевиков. Выступления имели большой успех, тем более, что репертуар часто менялся и всегда оказывался злободневным»¹²⁹. Ю.А. Дмитриев приводит колоритные воспоминания одного из руководителей театра и автора представлений М.Я. Пустынина: «Играть приходилось иногда среди зрителей. Возникали реплики, вопросы, случалось, враждебные, провокационные, это заставляло актеров быть начеку. Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца представление»¹³⁰.

В плане Московского Теревсата на 1921 год особо подчеркивались эстетические и политические «установки» театра, обращенные к максимально широкой аудитории: «2. Довести агитматериал в таком виде, чтобы зритель точно знал, что ему делать (например, поднимать производительность труда), или не делать (бежать с фронта труда), ... 6. Не бояться разнообразия в области художественного стиля, не бояться его также в области художественного жанра: драма, комедия, водевиль, обозрение, частушки, лубки, все пригодно, поскольку оно агитационно... 7. Памятуя, что теревсат главным образом, предназначается для широких беспартийных расшевеливаемых рабоче-крестьянских масс, давать в каждой области формы наиболее яркие, чисто выраженные и по возможности легко воспринимаемые»¹³¹.

Конечно, и при существенных репертуарных ограничениях теревсаты много делали для приобщения к сценическому искусству новой аудитории. Художник С.В. Козловский вспоминал, как однажды в Серпухове после непременно выступления докладчика «о международном и внутреннем положении» актеры вышли на подмостки, одетые в генеральские мундиры Колчака, Юденича и Врангеля. «Толпа встретила появление “генералов” такими негодующими криками, что мы, по-настоящему перепуганные, еле-еле пробились обратно... На сцену мы вышли лишь после того, как всем собравшимся было объявлено, что это всего лишь приехавшие из Москвы актеры... Зрители в подавляющей массе видели театральное представление впервые в жизни и не имели понятия об аплодисментах. Когда сопровождающий театр представитель МК РКП(б) т. Алибеков вышел на сцену и объяснил, как надо благодарить актеров — мы услышали такой гром аплодисментов, который сторицей вознаградил нас за все пережитое»¹³².

¹²⁹ Дмитриев Ю.А. Театральная Москва (1920-е годы). М., 2000. С. 27.

¹³⁰ Там же. С. 28.

¹³¹ Советский театр. 1917—1967... С. 184.

¹³² Советский театр. 1917—1967... С. 187.

Политические номера в Теревсате обретали образную яркость сценического бытия и даже усиливали свою агитационную значимость во многом благодаря унаследованным от «буржуазного» театра способам интерпретации, вольной импровизации, народно-смеховой традиции, приемов площадной клоунады и пр. Это привлекало к теревсатим новые массы зрителей и сохраняло старую аудиторию, знающую толк в театральной репризе, шутке, ценившую выразительность сценической лексики. Сатира и юмор обретали ярмарочные формы петрушечного народно-балаганного представления, легко и весело перемещаясь вместе с публикой во времени и пространстве.

Д.И. Золотницкий приводит свидетельства очевидца уличных представлений теревсатчиков в дни проведения в Москве 2-го конгресса Коминтерна.

«На Красную площадь выезжал трамвайный поезд из трех открытых платформ, на первой — сцена, на второй — актерские уборные, на третьей — духовой оркестр. Докладчик-агитатор открывал представление словом “о текущем моменте”. Затем следовали актерские номера.

На площадке парень в рубаше наигрывает на гармошке, а девица под музыку раздирающим голосом поет:

“Антанта отравилась,

Отравы приняла...”

Да и как не отравиться? Колчак, Юденич, Деникин — этакая неудача! Девица поет-разрывается от тоски, а вокруг полна площадь народу, и никто не сочувствует. Наоборот, хохочут, улыбаются:

— Так и надо ей, подлой Антанте.

Девица пропела и ушла.

А вон выскочили три героя в генеральских мундирах, с густыми эполетами, хотя и общипанные, помятые, — это как раз “Тройка”: Колчак, Юденич, Деникин.

На мотив “Гайда, тройка!” эти молодчики поют о своих неудачах и приплясывают, к ним присоединяется ясновельможный пан Пилсудский...

Население, с большим сочувствием отнеслось к новому “веселому виду” политической агитации. На окраинах Москвы в минуту собирается тысячная толпа, как только оркестр начинает играть»¹³³.

В 1918—1920-х гг. новые зрители приобщались к театру в условиях бивуачной жизни гражданской войны и рабочего быта городских окраин. Но с окончанием войны множество передвижных фронтовых трупп расформировали, и пестрая актерская масса профессионалов и любителей энергично внедрялась в «мирное бытие».

¹³³ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 185.

Зритель 1920-х годов смешивался в сословных потоках, и отделить «хорошую», «свою» публику от «плохой», «чужой» становилось сложнее. Публика все энергичнее диктовала свои вкусы и тем самым способствовала перераспределению репертуара и даже перерождению некоторых «революционных» театров в театры «развлекательные». Московский Театр революционной сатиры уже в 1922 году стал чередовать агитспектакли с эстрадными обозрениями, порвал со своим недолгим «революционным прошлым», сменил вывеску на «Бывший Никитский театр». Его руководитель М.А. Разумный с головой ушел в предпринимательство и открыл в московском саду «Эрмитаж» шикарное ночное заведение с кабаре и карточным залом. Последний спектакль Теревсата «Россия № 2», посвященный русской эмиграции и овеянный волнующей романтикой ресторанного угара парижской жизни, вызвал такой восторг публики, что критик «Правды» В. Блюм с горечью сетовал: если публика «высокой революционной квалификации» — военные, курсанты, комсомольцы, — способны приветствовать такое зрелище, это свидетельствует о том, что «революционный класс отравился ядом буржуазной культуры, от которой мы недостаточно его предостерегали»¹³⁴.

Возникновение коллективов «Синей блузы» в начале 1920-х годов (как и теревсатов) было связано с директивно распространенными в ту пору коллективными читками свежих газетных сводок. В ходе таких читок родилась «живая газета» — новостные эпизоды разыгрывались в лицах, чтецы выступали соло, дуэтом, трио с короткими сообщениями в форме монолога, диалога, спора, в основном перед красноармейской и рабочей аудиторией. С окончанием Гражданской войны, стремясь быть ближе к публике, стать «своими», информаторы-исполнители сами облачались в рабочую заводскую униформу — главным узнаваемым знаковым элементом ее была синяя блуза. Отсюда и возникло название агитационного театра.

Труппы «синезелузников» складывались прежде всего из энтузиастов-любителей, они выступали на гуляниях, собраниях, в коммунах, столовых и даже в пивных, где по давней трактирной традиции играли гармонисты, пели частушечники, выступали плясуны. Агитационно-стилинговая стилистика «синезелузников» не всегда уживалась с вкусами и обычаями завсегдаев питейных заведений, и при поддержке профсоюзных организаций движение «синезелузников» переместилось в рабочие и молодежные клубы, в общежития и красные уголки. Там «Синяя блуза» стала конкурировать с любительским и даже профессиональным театром. В уставе «Синей блузы» утверждалось: «Здесь собраны молодые силы актеров, художников, драматургов, их цель — создать театр, созвучный текущему моменту, берущий из орга-

¹³⁴ Блюм В. Теревсат. «Россия № 2» // Правда. 1922, 24 мая. С. 3.

низованного опыта прошлого театра бодрость и формы, вытекающие из содержания. Содержание, организующее общество, а не расслабляющее и увеселяющее»¹³⁵. Ю.А. Дмитриев иллюстрирует это положение высказыванием одного из известных в ту пору искусствоведов П.И. Новицкого: «Синяя блуза» — «агитаторша, злободневное зрелище, порожденное революцией... монтаж политических и бытовых явлений, рассматриваемых в свете массовой пролетарской идеологии. Она родилась стихийно и вытеснила из клуба мещанскую пьесу, «островщину» и «любительщину»¹³⁶.

Однако «чистоту» агитационного жанра «Синей блузы» сохранить не удалось. Идя навстречу пожеланиям публики — рабочим, служащим, учащейся молодежи, — исполнители стали все чаще вводить в программы пародии, скетчи, фрагменты оперетт и водевилей, фельетоны и пр., что не удивительно: коллективы «Синей блузы» организационно и творчески укрепились профессионалами. В представления «синяблузников» вошли элементы «буржуазного» театра малых форм, усложнился сценический язык. Уход от схематизма, назидательной примитивности разрушал исходные принципы агитплаката, исполнители вернули публику к знакомой лексике обозрешеского, кабарежного театра. Стремясь сохранить «Синюю блузу» в первоначальном виде и заслонить ее от вредных «буржуазных влияний», профсоюзы объявили ее новым перспективным течением «подлинно пролетарского искусства». «Синяблузники» успешно пародировали и мхатовские «Дни Турбиных», и мейерхольдовский «Рычи, Китай!», другие популярные спектакли. Но в зале теперь смеялись совсем другие зрители, более сведущие в театральной жизни и равнодушные к агитационно-пропагандистской злобе дня. В таком развитии событий проявилась неумолимая логика. Как пишет К.Л. Рудницкий, «движение начиналось с агитки и заканчивалось развлечением. Искусство от политических деклараций, обращенных к рабочей и студенческой аудитории, как-то неуловимо быстро переходило к цирку, к всевозможным аттракционам, и «левые» студии, только что громко заявлявшие о своей революционности, превращались в заурядные нэпманские кабаре»¹³⁷. Рост профессионализма и жажда успеха у платежеспособной и при этом «понимающей» язык театра публики увели «Синюю блузу» от политической агитсатиры и вернули к традициям эстрадно-пародийного зрелища. Возникло трудноразрешимое противоречие. «Прорыв из области театра, — писал П.А. Марков, — лежал все же не в «малых формах», которые на своем вполне почетном месте выполняли почетное назначение: вместе с ними агит- и плакат-театр окончательно приблизились к зрителю. Но производственники видели

¹³⁵ Дмитриев Ю.А. Театральная Москва (1920-е годы). М., 2000. С. 48.

¹³⁶ Там же. С. 48—49.

¹³⁷ Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 320.

другие, более соблазнительные картины, окончательно удаляющие от театра, — заседание, банкет, трибунал, собрание, митинг, зрительный зал, клубные вечера, гуляния, шествия, карнавалы, парады, демонстрации, похороны, избирательные кампании, стачки, заводской труд легко могли вызвать пробуждение коллективной воли масс, ничего общего с театром не имеющей»¹³⁸.

Конец «Синей блузы» был закономерен, основные ее исполнители растворились в профессиональных театрах миниатюр и разного рода эстрадных ансамблях.

Комедийная, сатирическая тенденция теревсатов также привлекала широкую аудиторию, но в этой ориентации на развлекательность таилась и опасность: в откликах на современные события артисты, идя навстречу зрителям, подчас переходили «границы дозволенного», их злободневность нередко расценивалась как «контрреволюционность» — теревсатам стали приписывать злонамеренное осмеяние нормативных классовых идеалов. Цензурные ограничения вкупе с экономическими препонами мешали теревсатам сохранить присущее им творческое лицо: некоторые труппы самораспустились, часть их преобразовывалась в обычные театры малых форм. Московский Теревсат постепенно перешел от агитобозрений, объединявших в одном «блоке» несколько миниатюр, к традиционным спектаклям, основанным на полнометражной драматургии, и в итоге преобразился в Театр Революции и Театр сатиры. С середины 1920-х годов начинается постепенная реабилитация «старых» театров, им уже не наклеивают ярлык буржуазных, классово враждебных. Реабилитируется и «старый зритель», он частично растворяется в широком потоке массового зрителя, а частично несет в себе признаки «мещанской публики», возродившейся с активизацией «нэповских» развлечений.

¹³⁸ Марков П.А. О театре. В 4-х т. М., 1974. Т. 3. С. 439—440.

Глава третья

ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ

Интеллигенция и молодежь перед выбором

21 ноября 1929 года ЦИК СССР принял постановление о «невозвращениях»; оно предусматривало кардинальные меры наказания: расстрел, конфискацию имущества, репрессии родственников. Но эти меры не останавливают М.А. Чехова, В.А. Горовица, дирижера Н.А. Малько, художника Ю.Н. Анненкова, режиссера А.М. Грановского и актеров театра «Габима» и даже советника французского полпредства Г.З. Беседовского, партийного деятеля Ф.Ф. Раскольниковца и др. В поездках за границу отказывают В.В. Маяковскому, М.А. Булгакову, лишают звания народного артиста и гражданства СССР Ф.И. Шаляпина, уехавшего в 1922 году, с подозрением относятся к гастролирующим в Европе А.Я. Таирову, В.Э. Мейерхольду, к работающему в США С.М. Эйзенштейну и Вл.И. Немировичу-Данченко.

Когда стажировавшийся в Париже молодой пианист Владимир Горовиц в 1927-м в беседе с советским послом Х.Г. Раковским поделился мыслями о намерении вернуться в СССР, Раковский осторожно посоветовал музыканту: «Играйте пока здесь, еще успеете...». Позднее Горовиц узнал, что его отец арестован и погиб в лагерях.

Кризисные противоречия в экономике также серьезно отражались на социальном самочувствии населения. Зерно продавалось за границу, но на Украине свирепствовал голод, в городах стояли очереди за продуктами. С 1929 года введены карточки, но размышлять об этом вслух было опасно. Характеризуя состояние «текущего момента», К. Радек печально констатировал на диспуте о спектакле Театра Вс. Мейерхольда «Списокблаготворителей»: «Приходится расстреливать».

Социальная напряженность охватывала практически все сферы бытия. Власть управляла искусством цензурными, финансовыми и административными рычагами, но зритель, освободившийся от «принудительного рекрутства» поры военного коммунизма, теперь руководствовался, прежде всего, собственными вкусами и посещал те спектакли, которые его интересовали.

В частной жизни также усилилась регламентация. В ходе обысков и разного рода следственных действий изымались домашние архивы.

Дневники, интимные записи, фотокарточки, почтовая переписка заблаговременно уничтожались: в условиях тотального сыска и доносительства они могли стать серьезными обвинительными документами.

В 1926 году В. Маяковский в стихотворении «Домой!» поэтически изложил свою эстетическую и гражданскую программу:

Не хочу,
 чтоб меня, как цветочек с полян,
рвали
 после служебных тягот.
Я хочу,
 чтобы в дебатах
 потел Госплан,
мне давая
 задания на год.
Я хочу,
 чтоб над мыслью
 времен комиссар
с приказанием нависал...
Я хочу,
 чтоб к штыку
 приравняли перо
С чугуном чтоб
 и с выделкой стали
о работе стихов,
 от Политбюро,
чтобы делал
 доклады Сталин¹.

Мечта поэта осуществилась. Партия и ее аппарат осваивали механику централизованного управления страной. Внедрялась система государственного планирования, финансирования, отчетности во всех сферах жизни, художественное творчество образно уравниено со штыком и автоматом, с промышленным производством, с экономикой, просчеты и достижения в искусстве оцениваются докладчиками на партийных съездах, о них говорит Сталин, и его суждения становятся стержнем подготавливаемых «аппаратом» постановлений.

1929-й – «год великого перелома» – начался с перехода экономики страны на плановые рельсы, с развернутой индустриализации и коллективизации деревни. В экономике положен конец свободному рынку, частному предпринимательству, в искусстве укрепляется

¹ *Маяковский В. Домой! // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1961. Т. 9. С. 289.*

диктат большевистской идеологии. Пространство диалога человека и государства предельно сокращалось.

Тем временем в активную жизнь страны входило возвращенное страной первое поколение новой советской технической, гуманитарной, творческой интеллигенции, на которую хотел опереться режим.

Как известно, дореволюционное студенчество, в значительной степени зараженное духом свободолюбия, в целом не приняло большевизма, что отчетливо проявилось, например, в поддержке студентами белого движения. Поэтому советская власть, учитывая острую нужду в квалифицированных профессионалах, оказалась перед необходимостью классового обновления учащихся вузов выходцами из рабочих и крестьян.

В 1919 г. в Москве по инициативе академика-историка М.Н. Покровского, тогда замнаркома просвещения, открылся первый так называемый «рабочий факультет» – «рабфак». Декретом от 17 сентября 1920 года было законодательно оформлено «широкое вовлечение пролетарских и крестьянских масс в стены высшей школы». На рабфаки зачислялись молодые люди от 18 лет по рекомендации профсоюзов и партийных организаций. К 1930 году в РСФСР действовало 117 рабочих факультетов, объединивших почти 50 000 учащихся, обучавшихся по направлениям: индустриально-техническое, сельско-хозяйственное, социально-экономическое, медицинское, педагогическое, художественное. К 1930 году рабфаки выпустили около 40 000 специалистов². Тогда же, в 1921 году был организован Институт красной профессуры с подготовительными двухлетними курсами, куда принимались рабочие и крестьяне-партийцы. Институт имел отделения экономическое, философское, историческое, историко-партийное, правовое, литературное и естественное.

В стране формировалось пролетарское студенчество, оно перестраивало весь традиционный уклад вузовской жизни. В 1922 году 5-й Всероссийский съезд ВЦСПС объявил о создании профорганизации пролетарского студенчества: она должна обеспечить общественно-политическое воспитание профессиональной генерации «красных специалистов». С 1927 года Центральное и Московское профбюро выпускает журнал «Красное студенчество». Новая советская интеллигенция не имела «родословной», корневой преемственности, образовательных и культурных традиций, наконец, фундаментальной эстетической базы, четких художественных ориентиров, воспитанных семьей, средой обитания. Но именно она, молодая, классово обновленная интеллигенция, приобретает все большее влияние на развитие социалистической культуры.

² Рабочие факультеты // Малая Советская Энциклопедия: В 10-ти т. М., 1930–1931. Т. 7. Стлб. 104–106.

На VIII съезде комсомола в 1928 г. Сталин выдвинул лозунг: «Молодежь должна овладевать наукой. Партия считает, что новую смену надо создавать ускоренным темпом <...> из людей рабочего класса, из среды трудящихся»³. Обновление социального состава общества методом отбора специалистов по классовому признаку, механизмом классовой сегрегации, идеологической фильтрации нового поколения и «чистой», «перековкой» старых кадров реализовывалось последовательно и масштабно. В 1930 г. уволено и арестовано несколько тысяч инженеров. В июне 1931 года на Совещании хозяйственников Сталин снова обвинил старых технических «спецов» в злостном вредительстве и повторил тезис о необходимости спешного создания «собственной производственно-технической интеллигенции»⁴. Результаты не заставили себя ждать. В июле 1928 г. ЦК ВКП(б) призвал партийцев в технические институты. В 1932–1933 гг. в вузах учатся уже 110 000 рабочих коммунистов, 40 000 рабочих беспартийных, что в совокупности составляет одну треть всех студентов. В 1930 г. в СССР насчитывается 57 000 специалистов с высшим образованием и 55 000 – со средним. Если в 1924–1925 гг. доля рабочих и крестьян среди студенчества составляла 40,9%, то в 1928/29 она выросла до 52,7%, а в 1931–1932 достигла 76,67%⁵.

Особенно ускоренно шло обучение инженерно-строительного корпуса. На XVII съезде ВКП(б) в январе 1934 года Л. Каганович докладывал: «Молодые специалисты, окончившие вузы и техникумы в годы первой пятилетки, составляют более половины всех специалистов»⁶.

Однако страна нуждалась не только в руководящих и квалифицированных кадрах, но и в рядовых строителях и рабочих. 27 июня 1929 года Политбюро ЦК ВКП(б) приняло постановление «Об использовании труда уголовно-заключенных». Всесоюзная система ГУЛАГа получала новый мощный импульс.

Мировой экономический кризис конца 1920-х годов существенным образом отразился на жизни СССР, на его внутренней и внешней политике. Предпринятые дипломатические усилия привели к установлению отношений с США и вхождению в Лигу Наций, к признанию СССР Чехословакией, Румынией, к договору о взаимопомощи с Финляндией. Но параллельно в Европе расширял свое влияние фашизм. В 1933-м к власти в Германии пришел Гитлер, он установил в стране диктатуру, аннулировал Версальский мирный договор и на-

³ *Сталин И.* Речь на VIII съезде ВЛКСМ // Сталин И. Сочинения. М., 1950–1952. Т. 11. С. 119.

⁴ *Сталин И.* О задачах хозяйственников // Там же. Т. 13. С. 191.

⁵ Рабочие факультеты // Малая Советская Энциклопедия. Т. 7. Стлб. 104–106.

⁶ *Каганович Л.* Речь на XVII съезде ВКП(б) // XVII съезд ВКП(б). Стенографический отчет. М., 1934. С. 239.

чал подготовку к войне, за передел мира. В 1936–1937 гг. Германия, Япония и Италия заключили «антикоминтерновский пакт», направленный против СССР. В 1936-м началась гражданская война в Испании, в 1938-м Германия оккупировала Австрию, способствовала установлению фашистского режима в Испании. Мюнхенское совещание руководителей Англии, Франции, Германии, Италии закрепило расчленение Чехословакии. Фашистская агрессия развивалась стремительно. Летом 1938 года японские войска спровоцировали с СССР военный конфликт на озере Хасан. В 1939 г. Германия полностью захватила Чехословакию, Италия – Албанию, Япония напала на Монголию с целью укрепить плацдарм для нападения на Советский Союз.

В 1939 году Сталин заключил с Гитлером пакт о ненападении, но процесс «фашизации» Европы продолжался. Опасность новой мировой войны становилась очевидной, и руководство СССР готовило массы к реальному осознанию угрозы: «Хочешь мира – готовься к войне» – едва ли не самый распространенный пропагандистский лозунг этих лет.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» окончательно завершило период относительной независимости искусства от идеологии; за ним последовал роспуск множества творческих объединений, в том числе РАПП, ВАПП, МАПП, Проколла, Пролеткульта и входящих в его структуру художественных подразделений. Однако общее количество театров растет. В 1931 году на базе деревенских театров Наркомпроса создается сеть колхозно-совхозных театров, проводятся региональные фестивали, которые завершаются в 1939 году Всесоюзным смотром сельских театров. Растет сеть ведомственных театров, опекаемых профсоюзами железнодорожников, медработников, наркомпросом, комсомолом – «театров транспорта», «театров санпросвета», увеличивается число театров юных зрителей, театров имени Ленинского комсомола.

В статье «О социалистическом реализме» М. Горький писал: «Мы живем в счастливой стране, где есть кого любить и уважать», особо указывал на любовь к партии, «которая является вождем трудового народа всей страны и учителем пролетариев всех стран». При этом глава социалистической литературы подчеркивал гуманистическую направленность советского искусства, не имеющего ничего общего «с буржуазным гуманизмом примиряющего толка, потому что оно включает в себя непримиримую ненависть к угнетателям»⁷.

В начале 1934 года помпезно состоялся XVII съезд ВКП(б) – «съезд победителей». Сталин определил курс на победу социализма в отдельно взятой стране. Концепция грядущей мировой революции

⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949–1956. Т. 27. М., 1953. С. 44.

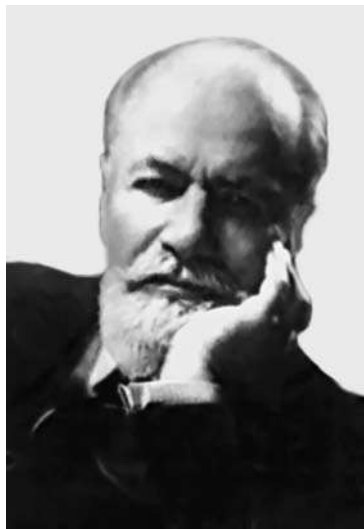
отвергнута, в сфере международной политики пересмотрено отношение к западному социал-демократическому движению, обвиненному на IV конгрессе Коминтерна в сближении с фашизмом. Внутри страны также наметился переход к имперской концепции государства, что явственно заметно на пропагандистской лексике и фразеологии. Из повседневного оборота постепенно вытесняются расхожие определения «пролетарский», «рабоче-крестьянский», «красный», «революционный» и пр. В Ленинграде «Красный театр» переименовывается в Театр им. Ленинского комсомола, в Москве Театр революции теперь называется просто Театром драмы, на периферии театры пролеткульта также обновляют названия.

Соперничество художественных течений подавлено унифицированной системой творческих союзов – писателей, архитекторов, композиторов, художников. Право профессионально заниматься творческой деятельностью обусловлено административной принадлежностью к союзу, наличием членского билета, рекомендациями коллег и пр.

Решением Оргбюро ЦК ВКП(б) от 7 мая 1932 года создается Оргкомитет по подготовке Первого съезда Союза советский писателей под руководством М. Горького, он же должен возглавить и союз. Подготовка к съезду заняла более двух лет. Он состоялся в Москве в Колонном зале Дома союзов, в конце августа 1934 года и продемонстрировал идеологическую преданность партии и лично Сталину, верность методу социалистического реализма и обозначил начало внедрения в творческую жизнь жестких механизмов административного регулирования.

Создать в общественном мнении новый имидж советского общества как некоего оазиса свободы и социальной справедливости стало одной из главных идеологических задач советского режима. На ее решение Агитпроп бросил все силы. С начала 1930-х годов СССР широко демонстрировал миру свое интернациональное гостеприимство, он приглашал известных деятелей культуры увидеть собственными глазами грандиозные преобразования страны большевиков. Усилиями многих отечественных мастеров пера, кисти, музыки, театра Агитпроп воссоздавал образ счастливого и могучего народа, противостоящего бесчеловечности фашизма.

В пропаганде на Западе советского образа жизни авторитет М. Горького играл немалую роль – в СССР устремились известные деятели мировой культуры: Э. Людвиг, Р. Тагор, Р. Роллан, Б. Шоу, С. Цвейг, Г. Уэллс, А. Жид, А. Барбюс, Л. Фейхтвангер. «С кем вы, “мастера культуры”?» – с большевистской прямоотой и от лица режима спрашивал западных гостей их коллега-мастер М. Горький. Напуганные оскалом европейского фашизма, введенные в заблуждение невероятными масштабами сталинского политического маскарада и энтузиазмом плакатного единомыслия масс, многие из гостей, с оговорками, а то и без них, приняли «правду» Отца народов. Лион



К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко,
В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров

Фейхтвангер споро откликнулся публицистическим отчетом о триумфальных встречах и политических процессах над «врагами народа», о личных беседах со Сталиным. Однако книгу «Москва, 1937» автору потом не хотелось вспоминать. «Сталин – это Ленин сегодня» – лозунг, долгие годы украшавший крыши официальных зданий и железнодорожные откосы – заголовок предсмертной книги А. Барбюса.

Но были и другие отклики. Андре Жид, посетив в 1935-м Москву, написал очерки «Возвращение из СССР», их расценили как черную неблагодарность, окрестили антисоветским памфлетом, а автора отлучили от «всего прогрессивного человечества». Стефан Цвейг в письме Ромену Роллану в сентябре 1936 года сравнил сталинские суды над партийными соратниками с гитлеровскими, а сам Роллан после кончины Горького всерьез задумался о набирающем силу советском терроре, доверив свои сокровенные мысли только дневнику, который завещал опубликовать лишь после 1985 года.

Отвечая на упреки А. Жида в необъективности суждений, Л. Фейхтвангер писал: «Но разве Жиду не известно, что Советский Союз находится под серьезной угрозой, что он чувствует себя в состоянии войны? Разве Андре Жиду не известно, что люди здесь должны работать, подобно тем библейским евреям, которые строили свой новый храм, держа в одной руке инструмент каменщика, а в другой – меч? В этих условиях не так просто, да и нецелесообразно ослаблять дисциплину. Вожди Советского Союза поступают мудро, продолжая крепко держать в руках кормило правления. Ведь пока что не устранены опасности, которыми угрожает фашизм»⁸. Уже после войны А. Жид записал в дневнике: «Победить нацизм можно было лишь благодаря антинацистскому тоталитаризму»⁹. «Различие взглядов у двух известных писателей во многом объясняется куда проще, чем это может показаться, – пишет К.Б. Соколов. – А именно тем, что они были родом из разных стран: один из еще свободной и демократической Франции, другой – из Германии. Не случайно в дни посещения Фейхтвангером Москвы “Правда” напечатала его статью “Фашизм и германская интеллигенция” (28 сентября 1937 г.), где он писал: “Что следует ожидать германской интеллигенции в случае прихода к власти фашистов?” и ответил: “Истребления”. Своей книгой Фейхтвангер вербовал друзей СССР на Западе, понимая, в преддверии каких событий стоит мир»¹⁰.

⁸ Жид А. Возвращение из СССР. Фейхтвангер Л. Москва, 1937. М., 1990. С. 42–43.

⁹ Там же. С. 59.

¹⁰ Соколов К.Б. Замечания по работе В.Н. Дмитриевского «Театр и зрители...». Принтер, декабрь 2009 г. С. 2–3.

Ленин, ставя задачу перевоспитать миллиарды крестьян и мелких хозяйчиков, сотни тысяч служащих, чиновников, буржуазных интеллигентов, подчинить их всех пролетарскому государству и победить в них буржуазные привычки и традиции, по сути дела, хотел иметь унифицированную, единую в своих устремлениях и помыслах массу, готовую к манипулированию идеологией и пропагандой¹¹.

Применительно к культурной политике санкционированную нормативность в искусстве с первых лет советского режима реализовывал Луначарский. В 1919-м он писал: «Социальный заказ будет таковой: давайте установим наши идеалы, наши нормы; давайте установим, что смешно и презренно; давайте установим, что ненавистно и подло и что высоко и прекрасно, что лежит между ними, какие ошибки нас подстерегают, какими способами мы скользим и падаем и поднимаемся и какое лицо нового человека»¹². Связь между программируемым заказом и представлениями о публике у Луначарского отчетлива: «Если... взять истинную демократию в лице рабочего, то этот рабочий никогда не пожелает выступить как “Я”, так как его интересует классовая борьба, вопросы создания нового мира, где он выступает как “Мы”, а не как “Я”. Наиболее оригинальным для пролетария является коллективистская нота в его произведениях... Всегда у интеллигента есть склонность к индивидуализму, рабочий – больше чувствует массу по вполне понятным причинам»¹³.

Впрочем, и в среде большевистских идеологов отношение к публике, к массе не было однозначно демократичным. На Горького еще в начале литературной и общественной деятельности весьма угнетающее, если не сказать – устрашающее, впечатление произвели реальные «столкновения» со своим читателем, с «толпой», с «публикой»: «Она много пожрала, много пожирает, еще больше пожрет, и все живет как раньше, черствая, грубая, воспламеняющаяся на момент и тотчас же угасающая, громадная, но умственно низкая»¹⁴.

Конечно, с той поры в России многое изменилось, изменился и сам Горький, но, судя по его «Несвоевременным мыслям» 1918 г., опасений в оценке «массы» у Горького было больше, чем у велеречивого Луначарского: последний не мог сдерживать ликования по поводу ближайших лучезарных перспектив, когда пролетариат начнет «...строить свои дворцы и целые города, записывать фресками неизмеримость стен, населять их народом статуй, заставляя эти свои дворцы звучать новой музыкой, устраивать на площадях своих городов гигантские зрелища, в которых зритель и действующее лицо смешаются в одном

¹¹ См.: Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 102.

¹² Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 527.

¹³ Там же. С. 221.

¹⁴ Горький М. Собр. соч. в 30 т. М., 1949–1956. Т. 27. М., 1953. Т. 2. С. 319.

празднестве. Тогда черта коллективного творчества, к которому пролетариат воспитался адом капитализма, выявится со всей силой... Нашей культуре должна быть свойственна ширь мировых горизонтов, огненный энтузиазм, который зажигается от соприкосновения с великими идеями социализма»¹⁵.

Горький был сдержаннее в оценке и народа, и интеллигенции: «Русский народ – в силу условия своего исторического развития – огромное дряблое тело, лишенное вкуса к государственному стои-тельству и почти недоступное влиянию идей, способных облагородить волевые акты; русская интеллигенция – болезненно распухшая от обилия чужих мыслей голова, связанная с туловищем не крепким позвоночником, а какой-то еле различимой тоненькой нервной нитью»¹⁶.

10 марта 1925 года в Большом зале Московской консерватории проходил диспут о судьбах русской интеллигенции. С основным докладом выступил А.В. Луначарский. Участник дискуссии Н.И. Бухарин заявил: «Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их как на фабрике»¹⁷.

В зале собрались интеллигенты социально-уходящего поколения, и перспектива штамповки типовых образцов новой интеллигенции аудиторию озадачила. Профессор Московского университета Ю.В. Ключников, побывавший министром иностранных дел в правительстве Колчака, «сменовеховцем», вернувшийся из эмиграции (впоследствии репрессированный), поблагодарив Луначарского и Бухарина за сообщения, заметил, что в Советской России беспартийный интеллигент лишен реальной возможности занять в науке достойное положение: «Но надо ли создавать однородность идеологии?.. Может ли общество достигнуть новых культурных ценностей и двигаться вперед, если оно создает предпосылку до сих пор в человечестве невиданную, полной однородности всего своего состава... Если есть представление, что интеллигенция нужна на время, как какая-то техническая сила для какой-то технической и механической культуры, то, уверяю вас – ничего особенно хорошего не получится... Беспартийная советская интеллигенция, которая из прошлого принесла богатые навыки и способности культурного творчества и которая добросовестно стремится отдать их на дело строительства новой культуры... требует признания и возможности работать»¹⁸.

¹⁵ Горький М. Несвоевременные мысли. М., 1990. С. 99.

¹⁶ Там же. С. 89.

¹⁷ Цит. по: Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссии 1923–1925 гг. Новосибирск, 1991. С. 39.

¹⁸ Там же. С. 42–43.

Услышали ли «сомнения» ученых Луначарский и Бухарин? Вряд ли. Интеллигенция не имеет права на индивидуализацию, для нужд страны ее следует штамповать как гайки. Тем более – какая «особая среда» обеспечит интеллигенту возможность индивидуального творчества и к чему могут привести такие несостоятельные претензии на исключительность, автономность и независимость? Прав был Е. Замятин, который в 1921-м предостерегал власть: «...настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, мечтатели, еретики, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться всем, как Анатоль Франс, – тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра заворачивают глиняное мыло»¹⁹.

Конец 1920–1930-х гг. – пора «великого перелома», пора вхождения в жизнь нового молодого поколения людей, которые до переворота 1917-го только выходили из детства в отрочество и социализировались в сложных условиях военного коммунизма, Гражданской войны, новой экономической политики. Послеоктябрьское десятилетие – время его созревания нравственного, интеллектуального, духовного, гражданского, социального становления. В эти годы в руководстве страны и идеологическом аппарате большевистской партии на всех уровнях идет ротация кадров, она идет и в сфере художественной жизни, в среде литераторов, художников, музыкантов, театральных деятелей. Борьба художественных направлений и группировок сопряжена со сменой административных когорт, сменой героев, проблематики, жанров драматургии и спектаклей, наконец, сменой слоев публики. Старшее поколение, сохранившее иллюзии и предрассудки прошлого, уходит из активной жизни и с театральной сцены. Многие его представители не приняли революционных идей преобразования общества, их смысла и пафоса. Новое поколение, умозрительно восприняв тенденциозно преподнесенный им опыт дооктябрьской жизни, воспитывалось в романтическом восприятии настоящего, готовности к самоотверженной борьбе за прекрасное будущее.

Ангажированные властью художники пытались совместить «картину мира» нового поколения с идеологическими задачами «текущего момента». 23 сентября 1928 года В. Билль-Белоцерковский в ходе литературной дискуссии сделал заявление, в котором приветствовал отъезд из СССР режиссера и актера МХАТа-Второго М.А. Чехова и «поддержал» просьбу Мейерхольда продлить гастроли его театра в Париже. Как пояснил правоверный драматург, «рабочий класс ничего

¹⁹ *Замятин Евг.* 1921 год // Книжное обозрение. 1988, 8 апреля. С. 6.

от этой поездки не потеряет. Можно далее с уверенностью сказать, что не Чехов и Мейерхольд уезжают, а наоборот, советская общественность “их уезжает”»²⁰.

Сталин защитил Мейерхольда, но согласился с оценкой В. Билль-Белоцерковского Чехова: «Мейерхольд как деятель театра, несмотря на некоторые отрицательные моменты, выверты, неожиданные и вредные скачки от живой жизни в сторону “классического” прошлого, несомненно связан с нашей советской общественностью и, конечно, не может быть причислен к разряду “чужих”... Не может быть сомнения, что Чехов ушел за границу не из любви к советской общественности и вообще поступил по-свински, из чего, однако, не следует, конечно, что мы должны всех Чеховых гнать в шею»²¹.

В январе 1929 года заместитель заведующего АППО ЦК ВКП(б) П.М. Керженцев обратился в Политбюро с предложением запретить пьесу М.А. Булгакова «Бег», в которой «...как и в “Днях Турбиных», автор идеализирует руководителей белогвардейщины и пытается вызвать к ним симпатии зрителей. При этом в “Беге” автор в первую голову оправдывает тех белых вождей, которых он сам осуждал в “Днях Турбиных”. “Бег” – это апофеоз Врангеля и его ближайших помощников»²².

Судьба «Бега» решалась в Политбюро дважды. По заключению комиссии, в которую вошли К.Е. Ворошилов, Л.М. Каганович и А.П. Смирнов, постановку признали нецелесообразной. Сталин же, выступая перед украинскими литераторами 12 февраля 1929 года в ЦК ВКП(б), на пьесах Булгакова остановился подробно. Он предложил рассмотреть пьесу прежде всего с позиций зрителя. «Пьеса “Дни Турбиных” сыграла большую роль. Рабочие ходят смотреть эту пьесу и видят: ага, а большевиков никакая сила не может взять! Вот вам осадок от этой пьесы, которую никак нельзя назвать советской... У того же Булгакова есть пьеса “Бег”. В этой пьесе дан тип одной женщины – Серафимы, и выведен один приват-доцент... Оба они беженцы и по-своему честные неподкупные люди, но Булгаков – на то он и Булгаков, – не изобразил того, что эти, по-своему честные люди, сидят на чужой шее. Их вышибают из страны потому, что народ не хочет, чтобы такие люди сидели у него на шее. Вот подоплека того, почему таких, по-своему честных людей, из нашей страны надо вышибать. Булгаков умышленно или не умышленно этого не изображает»²³.

Вхождение новых поколений в жизнь страны, малознакомых с «буржуазной» действительностью дореволюционных лет, обусловило резкие социально-демографические перемещения в городе и дерев-

²⁰ Власть и художественная интеллигенция. М., 2002. С. 199.

²¹ Там же. С. 101.

²² Власть и художественная интеллигенция. М., 2002. С. 91.

²³ Там же. С. 106.

не, перераспределило культурный спрос и предложение, существенно изменило отношения художника и публики. Менялись представления о связях сцены и театра и в сознании драматургов, режиссеров, актеров. Теперь Мейерхольда не устраивает зритель, единый в своих эмоциональных реакциях. Он хочет стимулировать диалог, спор, дискуссию, но теперь этого уже не хотят идеологические инстанции. «Мы заставляем зрителя вместе с нами думать, размышлять по целому ряду вопросов, ставящихся в порядке дискуссионном и сценическим ситуациями и действующими образами. Мы заставляем зрителя рассуждать и спорить. Вот одна природа театра: возбуждать мозговую деятельность зрителя. Но есть и другая природа театра, втягивающая эмоциональную область зрительного зала. Зритель проходит через сложный лабиринт эмоций, воспринимая воздействующие силы. Театр воздействует еще и на «чувства»... Вся масса тех, кто жаждет не одного только хлеба, но и зрелищ, тянется к таким спектаклям, которые бы его, зрителя, захватили всецело, которые были бы не только его мозг, но и сердце... Театр, опирающийся на риторику резонеров, театр сугубо агитационный, но антихудожественный, уже вскрыт как вредное явление»²⁴.

Помимо рабочих и крестьян, ради которых, как не раз заявлял Мейерхольд, им и создавался театр, теперь он выделяет еще одну весьма представительную группу зрителей, определяющую атмосферу в зале – «непролетарскую аудиторию», с которой он готов вступить в социальный и художественный диалог. И именно диалог художника с этой категорией публики становится теперь основной и решающей проблемой сценического творчества.

Вопрос Горького «С кем вы, “мастера культуры”?» в связке с другим его лозунговым утверждением – «Если враг не сдается – его уничтожают» – терял теперь свою агитационную броскость и приобретал вопросительную интонацию: возможно ли выживание независимого художника в стране социализма? Мейерхольд не уклонился от ответа, но обострил его, обратившись к политически и идеологически спорной пьесе Ю. Олеши «Список благодетелей».

Ю. Олеша с исповедническим надрывом писал в дневнике: «В день двенадцатилетия Октябрьской революции я, советский писатель, задаю себе вопрос: что ты сделал, советский писатель, для пролетариата? Для пролетариата я не сделал ничего.... Не подлежит никакому сомнению, что все написанное мною, пролетариату совершенно неинтересно и не нужно... Но говорят так: то, что массе непонятно сегодня, будет понятно завтра. Масса – подрастет, она поймет и скажет мне спасибо. Разрешите мне думать, что такое отношение к массе есть отношение господское. Нетрудно себя успокоить – я умный, умудренный, вековой, а масса дура... Так очень легко успокоить себя... А мне

²⁴ Мейерхольд В.с. Указ. соч. Ч. 2. С. 193–194.

кажется, что гораздо правильнее было бы равняться на низшего. Это не значит, что надо снижать себя – напротив, это значит, что надо возвысить свое мастерство до максимальной степени... Для этого надо раз и навсегда отказаться от господского отношения к массе»²⁵.

В.В. Гудкова, автор талантливой исследования «Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем “Список благоденствий” (Опыт театральной археологии)», так объясняет мировоззренческий кризис обоих художников, крайне драматично переживаемый ими в эти годы: «Ощутим желанный (и недостижимый) восторг слияния с массой у Олеша, средством достижения которого становится спасительное двоемыслие, готовность качнуться от одной точки зрения к противоположной, приняв позицию большинства (которое с редкой точностью эпитета называют “подавляющим”). И мейерхольдовские метания между жадной успеха у массы и у власти – и ответственность художника перед самим собой, неуничтожимое стремление к утверждению собственных ценностей»²⁶.

Этот вектор творчества – утверждение своей самоценности в условиях «переломного» исторического рубежа – стал, может быть, решающим для художников. Он потребовал четкого определения мировоззренческой позиции, таланта, выбора судьбы – как в прямом, житейском, так и в высшем, нравственном, экзистенциальном смысле. Теперь от выбора зависело не только настоящее, но и будущее.

В «Списке благоденствий» зритель в прямом смысле становился важнейшим действующим лицом спектакля Мейерхольда. Дискуссии с публикой заняли в нем одно из смыслообразующих мест. Елена Гончарова после представления «Гамлета», в котором играла заглавную роль, отвечает на вопросы публики:

– Почему Вы решили ставить «Гамлета». Разве нет сейчас хороших современных пьес?

– Я считаю, что «Гамлет» – величайшее из того, что дало нам искусство старого мира. Вероятно, уже никогда русскому зрителю не будут показывать «Гамлета». Я решила показать его нашей стране в последний раз.

Известно, что Сталин считал шекспировского «Гамлета» упадочной пьесой, неуместной для постановки в «реконструктивный период» развития социализма²⁷. В 1926-м Л. Троцкий язвительно высказался об интеллигенте-попутчике: он «... вызывает представление о подозрительном существе, которое, спотыкаясь и падая, бежит в хвосте большого движения»²⁸. Когда Троцкого сняли с руководящих постов и выслали в Алма-Ату, Олеша как будто вспомнил это вы-

²⁵ Цит. по: *Гудкова В.* Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд... С. 20–21.

²⁶ Там же. С. 30.

²⁷ См.: *Берлин И.* История свободы. Россия. М., 2003. С. 464–465.

²⁸ *Троцкий Л.* Сочинения. В 20-ти т. М.; Л., 1926. Т. 20. С. 129.

сказывание: «Мы, писатели-интеллигенты, должны писать о самих себе, должны разоблачать самих себя, свою “интеллигентность”... Я русский интеллигент. В России изобретена эта кличка. В мире есть врачи, инженеры, писатели, политические деятели. У нас есть специальность – интеллигент. Это тот, кто сомневается, страдает, раздваивается, берет на себя вину, раскаивается и знает в точности, что такое подвиг, совесть, и т.п.»²⁹.

Личные раздумья Олеси вложены и в уста персонажей «Списка». Гончаровой (ее играла З.Н. Райх) претит унижительное положение в труппе, в театре да и вне его. Размышляя о своем призвании, о судьбе, она составляет в дневнике два списка – благодеяний и злодеяний советской власти – за что и расплачивается карьерой, репутацией, жизнью.

Премьера «Списка благодеяний» прошла весной 1931 года, а уже 8 сентября 1932 года состоялось его соотое представление. Зритель обеспечил спектаклю устойчивый аншлаг. У общественности возник повод для обсуждения спектакля на самых высоких уровнях. Критика стремилась сохранять толерантность по отношению к власти, к театру, к автору. А.В. Февральский увидел в спектакле крах идеи индивидуализма: «Пьеса с полной ясностью доказывает, что русская интеллигенция не имеет никаких оснований для того, чтобы претендовать на руководство народом, колоссально выросшим в политическом и культурном отношении за годы революции»³⁰. За риторикой А. Февральского кроме интеллигентского самобичевания можно расслышать диагноз социальной болезни: диктатура пролетариата во имя светлого счастья коллективного бытия вытесняет индивидуальную нравственность, устаревшие «буржуазные» ценности. Но реально процесс разложения личности, общественной морали, стремительно расшатывал все социальные структуры: наполняя сознание частного человека страхом, ложью, жаждой мести, он открывал шлюзы классовой ненависти и злобы, обрушивая их чудовищную силу на крестьянство, на рабочих, на интеллигенцию, на весь народ.

В глазах власти интеллигенция беспринципна, ненадежна, вероломна. Партийный функционер Филиппов рассуждает: «Интеллигенция! Смешно это... Вот те хваленые интеллигенты, вредители, которых недавно судили, – они были очень тонкими, рассудительными, образованными, они цитировали Гейне одной стороной языка, а другой стороной призывали генерала Лукомского, палача и хама. Потому что язык у них раздвоенный, как у змеи».

В глазах интеллигента власть груба, невежественна. «Вельможный покровитель театра» товарищ Филиппов ничего не слышал ни о Шекспире, ни о «Гамлете»: «Я ведь бывший сапожник». «Позор-

²⁹ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд. С. 28–29.

³⁰ Цит. по: Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд... С. 572.

но, – замечает Гончарова еще до прихода Филиппова, – если театр нуждается в покровителях. Не вожди должны поддерживать театр, а театр должен поддерживать вождей».

Заметим – пьеса создавалась в годы, когда место «вождя по делам просвещения» А.В. Луначарского занял А.С. Бубнов, глава политуправления Республики при Реввоенсовете РСФСР. (Короткое время имя Бубнова носил Ленинградский университет, но после его расстрела в 1937 году имя на вывеске сменили на Жданова.)

Дискуссия со зрителем вынесена авторами спектакля на сцену. «Современные пьесы отвратительны, малограмотны, лживы, лишены фантазии. Играть в них противно», – утверждает Гончарова. Зрители возмущены: «Все ваше поведение, слова, недомолвки – все рассчитано на угнетение психики пролетария... Пролетарий малограмотен, добродушен. Он не оценивает той тоски, которая давит его, когда он слышит интонации вашего голоса, он не понимает главного – желания вашего превратить его в урод и тупицу. – Рабочий класс неграмотен. Он не понимает сущности вашей. Она контрреволюционна. Какие бы ни были ваши убеждения, ваш паспорт, – все равно, – в основе всего ложь: аристократизм».

– Ваше поведение губит пролетария! – негодует публика.

Не все варианты текста сценического диспута вошли в окончательную редакцию пьесы. Но примечательно: реальные диспуты, развернувшиеся после премьеры, оказались во многом предвосхищены Ю. Олешей. 2 июня 1931 года на совместном заседании Главреперткома и Худполитсовета ГосТИМа выступали члены рабочей бригады Главреперткома:

«тов. Подберезин, член бригады ГРК: «Здесь показана интеллигенция, она недовольна, чего-то ей не хватает, и она решает уехать на Запад. Здесь, конечно, многое можно было бы показать: как происходит загнивание на Западе и т.д. Это правдиво, так как мы знаем, что многие интеллигенты, техническая интеллигенция хотела уйти из Страны Советов, но потом убеждалась, где действительно расцвет строительства, искусства, и возвращалась обратно. Нужно было показать, как интеллигент понимает Страну Советов, как он начинает идти в ногу с пролетариатом.

– тов. Остринская (Дорогомиловский завод): Понятие о Советском Союзе связано со стоянием в очередях. Это явление, конечно, есть, оно ненормально, оно временно и на него упираться нельзя.

– тов. Ведрин (Электрозавод): Для рабочего зрителя пьеса не подойдет. Рабочему это не нужно.

– тов. Хургес (Москвошвей № 10): Пьеса до рабочего зрителя не доходит.

– тов. Ильина (Моск. комитет партии): Получается впечатление, что рабочий зритель не ценит настоящей литературы.

– тов. Динамов (ответственный редактор «Литературной газеты»). Против писателей-попугачиков, преклоняющихся перед запад-

ной культурой. Для рабочего зрителя она ничего не дает... Здесь явный агитпроп для интеллигенции.

тов. Литовский (Главрепертком). Надо рабочим знать, чем живет интеллигенция. – они окружены этими интеллигентами и, таким образом, должны быть настроже»³¹.

Две недели спустя, 16 июня 1931 года дискуссия о спектакле продолжилась в клубе писателей ФОСП.

«– Тов. Орлинский: Я считаю невозможным представить в нашей действительности существование гамлетизма. Трудно, например, представить себе токаря по металлу с такими настроениями... Тема гамлетизма сугубо интеллигентская тема... тема вредителей. Настроения, подобные гамлетизму, не существуют уже в подавляющем участке интеллигенции. И не нужно оживлять упадочного гамлетизма... Пьеса... не вскрывает, не разоблачает Европу, и это – не организующая нас пьеса.

– Тов. Литовский: Можно ли считать актуальной постановку гамлетовского вопроса – быть или не быть – перед пролетарским нашим зрителем, взволнованным и живущим героическими днями социалистического строительства? Разумеется, в наши дни ударничество социалистического соревнования, в наши дни романтики бетонных замесов, пафоса рекордов кирпичной кладки, формирования в условиях новых форм и методов труда нового социалистического человека тема о принимающем или непринимавшем революцию интеллигенте звучит одиноко и резонанс ее узок»³².

Спектакль Вс. Мейерхольда по пьесе Ю. Олеши по общему мнению собравшихся не решал революционных задач, героиня, «страдающая двойным бытием и гамлетовским скепсисом», не нашла понимания у рабочего зрителя. «Каким же ограниченным был кругозор опыта и наблюдений драматурга, если он среди великого множества советской интеллигенции выбрал это истеричное, плохо мыслящее существо и создал из него героиню большой проблемной драмы, – сетовал в заключительном слове на диспуте Я. Боярский. – Думается, что если рабочий зритель имел бы возможность сказать на диспуте свое слово о пьесе, он, наверное, так перефразировал бы слова Радека: “Удельный вес такой пьесы равен нулю”. А если так, то и пьеса Олеша, как бы она ни была талантлива, не нужна всем людям, которые заняты социалистическим строительством»³³.

Приговор произнесен. Осталось привести его в исполнение. Но категорического запрета спектакля не последовало.

³¹ Гудкова В. Указ. соч. С. 69.

³² Там же. С. 465, 469.

³³ Там же. С. 503.

Время карнавала

В обстановке мощных социальных перемещений, вызванных индустриализацией и коллективизацией, различные социально-демографические группы публики, носители определенных субкультур вступали в сложные взаимоотношения с идеологией, политикой, экономикой. С другой стороны, режиссеры как истолкователи жизни создавали свои многовариантные модели действительности. Сближая театр с установками зрителя, режиссура предлагала свою «картину мира» как некую совокупность устремлений современников. Диалог сцены и зала, художника и времени материализовывался в смыслах, образах, метафорах театрального представления, в портретах героев времени.

Энергетика зрителей ищет «свой театр», заполняет пространство диалога и, если не удовлетворяется его рамками, ломает их пределы, идет на сопротивление, на самоутверждение, поддерживает близкое, волнующее, «свое» – как это произошло с аудиторией на спектаклях «Мандат», «Дни Турбиных», «Список благодетелей», – отторгает неприемлемое, непонятое, «чуждое». Так, публика равнодушно

отнеслась к постановкам пьес В. Маяковского «Клоп» и «Баня» в Театре им. Вс. Мейерхольда. Во втором акте «Клопа», в зоопарке, где демонстрируется «разморозение» Присыпкина, председатель собрания заявляет: «Мы никогда не отказываемся от зрелища, которое, будучи феерическим по внешности, таит под радужным оперением глубокий научный смысл». Маяковский хотел, чтобы театр как зрелищное искусство сочетал познавательность с броской художественной формой, стремился слить «зрелище» с «научной мыслью». Его концепция политического театра идейно, классово противопоставлена «буржуазному» оперно-балетному театру. В прологе к первой редакции «Мистерии-Буфф» Маяковский говорил:



В.Э. Мейерхольд, Н.Р. Эрдман,
В.В. Маяковский

Там,
в гардеробах театров
блестки оперных этуалей
да плащ мефистофелевский –
все, что есть там!
Старый портной не для наших старался талий.
Что ж,
неуклюжая пусть
одежа –
да наша.

В «Бане» Маяковский вернулся к этой теме, он издевается над новым советским балетом «Красный мак», высмеивает пошлость политического приспособленчества в псевдореволюционной пантомиме «Труд и капитал – актеров капитал». Как и Мейерхольд начала 1920-х гг., Маяковский не приемлет интимно-психологического театра. В прологе ко второй редакции «Мистерии-Буфф» он писал:

Для других театров
представлять неважно:
для них сцена –
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь –
гнусят на диване
тети Мани да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, –
тетя и дядя и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена.

«Необычайнейшее зрелище» Маяковский противопоставлял МХАТу прежде всего, но его едкая сатирическая насмешка оборачивалась борьбой с психологическим театром как искусством, раскрывающим художественное обобщение через психологически индивидуализированный сценический образ. Оставаясь приверженцем «революционного театра», Маяковский «отстал от времени». Отрицая индивидуализацию сценического образа, поэт сужал возможности театрального искусства. Стронник массового спектакля-митинга, укрупненного сценического плаката, Маяковский не давал артисту индивидуального материала для актерской игры.

Незадолго до своей трагической кончины на диспуте о «Бане» в марте 1930 года Маяковский намеренно обострял конфликт с театром именно по этой формально-технологической и содержательной

«антипсихологической линии»: «Разрешая постановочные моменты, мы натолкнулись на недостаточную сценическую площадку. Выломали ложу, выломали стены, если понадобится – выломим потолок: мы хотим из индивидуального действия, разворачивающегося в шести или семи картинах, сделать массовую сцену. Десять раз повторяю, что по этому поводу мне придется вступить в конфликт со старым театром.... Но вместо психологического театра мы выставляем идею зрелищного театра»³⁴.

Кроме постановщика спектакля Мейерхольда Маяковский обрел единомышленников в лице сценографов-конструктивистов К. Малевича, А. Родченко, композитора Д. Шостаковича, но публика начала 1930-х уже теряла вкус к спектаклям-митингам, да и официальная культурная политика теперь отдавала приоритеты не стихийным инициативам «снизу», но предпочитала организацию энтузиазма масс «сверху».

Охлаждение публики к митинговым, агитплакатным спектаклям побудило Вс. Мейерхольда вернуться к сценическому диалогу на основе индивидуально разработанных сценических характеров, столь полно представленных классикой. В эту пору со всей очевидностью обнаружилось, что некий «классово-сплоченный пролетарский зритель» не более чем миф, он умозрительен и порожден конъюнктурными соображениями.

С приходом НЭПа и ослаблением жестких нормативов поры военного коммунизма диапазон зрелищ и пространство отношений публики и театра расширились, потоки зрителей дифференцировались, публика поддерживала «свои» театры, отвергала «чужие». И театр находил отклик не «вообще» у зала, не у мобилизованного «культурно-ходного» зрителя, а именно у «своего» зрителя, масштабы и представительность которого, количественные и качественные соотношения находились в постоянном движении, в социально-психологической взаимозависимости со сценой.

Новый студенческий и молодежный рабочий зритель составлял основной костяк аудитории «левых» театров, трамвов, массовых празднеств, парадов и пр. Интерес к спектаклям МХАТа, Акдрамы, Малого, Большого драматического, музыкальных Большого и Мариинского театров в значительной степени определялся установками и вкусами старой интеллигенции. Социальное самочувствие противоречиво, многокрасочно и нередко драматично отражало «температуру времени». Социолог А. Черных точно характеризует одну из его граней: «Для миллионов граждан России, ставшей советской, принадлежавших к свергнутым слоям <...>, а шире – всех состоятельных людей, у которых было что отнять, – это означало преследования по принципу социального происхождения, характерные для всех рево-

³⁴ Последняя речь Маяковского // Известия. 1935, 6 декабря. С. 2.

людей. Большинство этих людей, отнесенных к категории «бывших» было обречено на потерю фундаментального для человека признака – собственного места в мире»³⁵.

Асоциальным клеймом – «из бывших» – отмечены бывшие дворяне, офицерство, духовенство, представители буржуазии, чиновничества, «буржуазной интеллигенции» и их ближайшее родственное окружение. Сложный узел интересов разных зрительских социально-демографических и субкультурных образований отражал драматизм и динамику отношений общества, коллектива и человека. Противиться обстоятельствам – частично, а то и целиком – или пойти на компромисс, затаиться, подчиниться, но какой ценой. «Не быть» или «быть», но тогда кем и с кем? В театре поиски ответов неизбежно вели к «Гамлету», а кульминация поисков пришлась на годы «великого перелома» в жизни общества, страны, государства. Принципиально решение «гамлетовского вопроса» обуславливало сценическую интерпретацию не только шекспировской трагедии, оно стало сюжетообразующим и смысловым центром современных пьес – «Списка благодеяний» Ю. Олеси, «Смены героев» Б. Ромашова и многих других. Но если, например, в «Списке благодеяний» «гамлетовский вопрос» решался Еленой Гончаровой на трагическом взлете житейских, творческих, духовных исканий, то в «Смене героев» он всего лишь иллюстрировал нравственную ничтожность беспринципного актера-интеллигента, публично демонстрирующего свои амбиции капризным отказом играть роли героев-комиссаров.

Репутация Гамлета как сценического и нравственного норматива в «реконструктивную пору» идеологически виделась весьма спорной, а какие-либо «пересечения» с ним подозрительными: фигура сомне-



М.Н. Кедров –
режиссер и актер МХАТа

³⁵ Черных А. Становление России советской: 20-е годы в зеркале социологии. М., 1998. С. 261.

вающаяся, нерешительная, ненадежная, мятущаяся, лишенная прочной внутренней опоры:

Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиися мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия.

«Классовое» отношение зрителя 30-х годов к Гамлету, к типу театра, который представляет в «Списке благодетелей» Гончарова, изложено в сочиненной Ю. Олешей «записке зрителя», переданной артистке на диспуте: «Вы анахронизм. Вы никому не нужны. Театр индивидуальностей обречен на гибель. На смену идет коллектив. Кому вы нужны в эпоху реконструкции?.. Пролетариат не нуждается в вас. Актер должен быть общественником»³⁶.

Многовековая сценическая история «Гамлета» отразила борьбу театра за зрителя. В России она началась с версии А. Сумарокова, решившего уберечь датского принца от гибели, представить его победителем и законным наследником престола. История «Гамлета», разумеется, не закончилась и экстравагантной интерпретацией Елены Гончаровой, хотя она и полагает ее последней в Советской стране. Для женщин-актрис Гамлет был не менее притягательным, чем для актеров-мужчин. В 80-х годах XIX века провинциальная артистка А. Любская отважно вышла Гамлетом в переполненном зале Астраханского театра. Спустя 18 лет великая Сара Бернар повторила в Париже эксперимент Любской, хотя вряд ли когда-либо слышала об опыте своей коллеги из Астрахани. Зато после Сары Бернар Гамлета в России сыграла Л. Яворская, в Армении – К. Сирайнуш. В сезоне 1936/37 гг. Гамлета думала сыграть на сцене Малого театра В. Пашенная...

Через осмысление «Гамлета», через постижение его метаний театр и публика познавали время, героя, опыт истории, истину, картину мира и свое место в ней. Обращение к «Гамлету» присуще периодам социальных изломов, даже когда внешне эти условия микшируются флером видимого благополучия. Но в этих условиях интерпретация «Гамлета» нередко перемещается из трагедийного поля в сферу комедии и даже фарса. Поставить «Гамлета» с юных лет мечтал Вс. Мейерхольд, начиная с 1920 года ставил пьесу в план постановок едва ли не каждого грядущего сезона. Он думал поручить изложение прозаических фрагментов В. Маяковскому, а М. Цветаевой заказать перевод стихотворных сцен. Замысел не осуществился, однако само намерение показательно: частично Мейерхольд реализовал его

³⁶ Гудкова В. Указ. соч. С. 107, 110.

в «Списке благодеяний». В будущем Мастер думал открыть здание нового театра на Триумфальной площади двумя программными проектами – пушкинским «Борисом Годуновым» и шекспировским «Гамлетом» и даже намеревался написать книгу «Гамлет. Роман режиссера». Была своя символика и в том, что «Список благодеяний» стал последним спектаклем в старом здании Театра им. Вс. Мейерхольда перед переездом труппы – как тогда казалось, на время – в помещение на Тверскую улицу, 13.

«Быть или не быть?» – вечная этическая, философская проблема в силу многих социально-психологических обстоятельств особо обострилась на рубеже XIX–XX столетий и стала востребованной российской публикой. Гамлета играли А. Южин, М. Дальский, А. Ленский, В. Далматов, В. Качалов, другие великие и незначительные актеры. Тема гибнущей души, катастрофы, смен картин мира, крах мировоззренческой цельности, личностный кризис – проблема преодоления обстоятельств, выхода на уровень нового современного сознания, освобождения от устаревших и угнетающих предрассудков, обретения нового мироотношения, новых смыслов существования – все это находило живой отклик в зрительном зале. Гамлета играл А. Блок в любительском спектакле 1898-го в паре с Л. Менделеевой – Офелией, с которой у молодого поэта возникли романтические отношения. Спектакль подвигнул поэта на создание «гамлетовского цикла» стихотворений, на поэтическое осмысление тревожных настроений и грозных событий времени.

«Гамлет» МХАТа-Второго, поставленный в 1924-м, не удовлетворил П. Маркова, кроме, разумеется, исполнения главной роли М. Чеховым: «Это – философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета, Основной мотив роли – “распалась связь времен”. Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения. Образ Гамлета не ущемлен, но



В.Н. Пашенная –
артистка Малого театра

под знаком этого ощущения живут и любовь, и гнев, и ненависть, и презрение Гамлета. С момента развертывания событий Гамлет-Чехов поставлен в необходимость действовать. Он доведен до предела. ... Судьба Гамлета... ставит вопрос о принятии и неприятии революции. Толкование Гамлета Чеховым – толкование человека, пережившего наши дни, потому что в Гамлете Чехова много боли и гнева и мало раздвоенной слабости и безволия; Гамлет Чехова должен действовать»³⁷. В каком направлении должен действовать Гамлет Чехова – Марков не уточнил.

В дискуссии о современном герое, прошедшей на страницах печати в конце 1920-х годов, звучала модная мысль об устарелости интеллигенции «...тургеневской или толстовской складки... Разьедающая рефлексия, самообнухивание, психическое недомогание... не передают специфики пролетарского героя». Сам Ю. Олеша признавался: «Когда я писал “Список благодеев”, я строил пьесу, исходя из **пародирования** “Гамлета” (выделено нами. – В. Д.). Я видел, как публика многого не понимала, потому что она не могла воспринять пародию, не зная, что пародируется...»³⁸.

О пародийном отклике Олеша-Мейерхольда на Гамлета – М. Чехова напомнил на обсуждении «Списка благодеев» партийный функционер С. Динамов: «Сцена с флейтой в прологе – очень удачная пародия на то, как ее дают во МХАТе, до зрителя она очень доходит»³⁹. Спародирован «Гамлет» и в «Самоубийце» Н. Эрдмана, которого вскоре привлек к своей постановке «Гамлета» в Театре им. Евг. Вахтангова Н. Акимов. Метафора в ходу: В. Гудкова называет героя пьесы Н. Эрдмана Подсекальникова «Гамлетом коммунальной квартиры»⁴⁰.

* * *

Н. Акимов в 1932 году ставил «Гамлета» как откровенную сценическую пародию, в полемике с классической исполнительской традицией Гамлета – В. Качалова, Гамлета – М. Чехова, наконец, «Гамлета» Мейерхольда – Олеша – Гончаровой из «Списка благодеев». В советском театре Н. Акимов раздражал казенный оптимизм лакированного, неунывающего героя-передовика, его классовое плакатное превосходство, социальное бодрчество и ликующая победительность. К 1930-му году Акимов выпустил много спектаклей как художник, а с «Гамлетом» выходил в самостоятельную режиссуру. Акимов был откровенен в своих творческих помыслах, он создавал красочный развлекательный театр. В пику агитационному, пропагандистскому,

³⁷ Марков П.А. О театре. В 4 т. М., 1977. Т. 3. С. 210.

³⁸ Гудкова В. Указ. соч. С. 591.

³⁹ Там же. С. 468.

⁴⁰ Там же. С. 439.

митингово-массовому представлению он предлагал публике веселый, импровизационный диалог.

Критика отмечала умение Акимова-художника разговаривать со зрителем современным и изобретательным языком сценографа. К диалогу с залом стремился и Акимов-режиссер. В Театре им. Вахтангова Акимов оформлял «Заговор чувств» Ю. Олеси, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Н. Волков писал об Акимове: «Он как будто поставил своей целью развлечь зрителя нарядностью декораций, когда занавес раздвинулся, глазам публики предстало подобие кинокадра. Маленький музыкант Миллер дирижировал незримым оркестром, исполнявшим романтическую музыку Сизова... Неутомимый, несдерживаемый режиссурой художник постарался как можно прочнее занять внимание зрителя»⁴¹.

Спектакли Акимова яркостью и динамизмом озорной игры практически были обречены на зрительский успех, хотя нередко и нарушали гармонию целого. Музыковеды не могли простить Акимову выход «трюковой» лошади в опере «Фальстаф» – зрители Малого оперного театра гомерическим хохотом заглушали музыку Верди. Театр, как известно, творчество коллективное, Акимов же сложился как художник-индивидуалист, не собиравший ломать себя. Таким он утверждал себя и в диалоге с публикой. Инициатива исходила от него как интерпретатора режиссера-художника, организатора зрелища, он «подавал мяч», а зритель отвечал на «подачу».

Сценический стиль вахтанговцев и драматургическая эстетика Олеси оказались близки Акимову. В оформлении «Зависти» он выступал полноправным и самобытным соавтором спектакля и в полной мере способствовал зрительскому успеху. М. Кнебель так описывала один из эпизодов «Зависти»: «Молодость прошла. Анечка, Кавалеров и Бабичев жили на огромной, исполинской кровати. Да, жили, то есть ссорились, ехидничали, сидели, лежали, ели, спали, и все это на кровати, которую украшали овальные зеркала, роскошные подушки и шаловливые купидоны. Фантастические обои, расписанные концентрическими кругами из райских яблок, украшали стены любовного “храма” Анечки. Здесь же, в этой комнате-кроватьи, задыхался во сне от бессильного крика Николай Кавалеров. Здесь развевалась сцена его “видений”, которую Луначарский назвал “победоносно превосходной”⁴².

Главной фигурой вахтанговской «Зависти» стал Иван Бабичев в гротесковом исполнении А. Горюнова – «образ отталкивающий и жалкий. Плешивый, обрюзгший, в помятой визитке с выбивающейся крахмальной манишкой, “король пошляков” больше, чем кто-нибудь

⁴¹ Волков Н. «Коварство и любовь» // Известия. 1930, 30 января. С. 4.

⁴² Кнебель М. Мой большой друг // Режиссер, учитель, друг. М., 1966. С. 38.



В.И. Качалов –
артист МХАТа

другой в спектакле принадлежал миру “иронической трагедии”, – писала М.В. Друзина⁴³. И именно А. Горюнова, одного из первых театральных и кинематографических комиков той поры, выбрал Акимов на роль Гамлета.

Дж. Бернарда Шоу, приехавшего в 1931 г. посмотреть Советский Союз, как-то спросили, почему в Англии Шекспир не пользуется таким сценическим успехом, какой сопутствует ему в России. Это не удивительно, ответил Шоу: в Англии Шекспира играют на родном языке трехвековой давности, в то время как в России его пьесы переводят лучшие поэты каждого нового поколения. Так живой классик английского театра XX века дал авторитетную санкцию на свободу интерпретации наследия своего великого соотечественника. Впрочем, Акимов ни в чьих санкциях не нуждался.

Гамлетизм как традиционная в литературе и театре тема преодоления внутренней слабости, раздвоенности, подавленности внешними обстоятельствами был чужд, если не сказать враждебен Акимову как человеку и как художнику. Он демонстративно шел на модернизацию пьесы и по существу бросал дерзкий вызов и театральной исполнительской традиции, и зрительскому стереотипу. В режиссерской и сценографической концепции спектакля Акимов опирался на художественный парадокс, он преднамеренно снизил сюжет с традиционных трагедийных котурн, погрузил его в повседневный житейский быт. Акимов визуально, психологически, интонационно осовременил героя. В то же время в сценографии, в костюмах персонажей подчеркивался исторический план, трансформировались темы и сюжеты гравюр Брейгеля и Дюрера, воссоздавалась атмосфера

⁴³ Друзина М. Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1925–1932. Л., 1978. С. 110.

Эльсинорского замка, по сцене дефилировали дозорные отряды, монахи совершали церковные ритуалы, нищие выпрашивали милостыню, торговцы и горожане спешили на рынок, слуги выгуливали лошадей. В постановочных игровых ходах Акимова усматривались рискованные пародийные смысловые параллели, намеренное бытовое снижение театрального пафоса. Монолог «Быть или не быть» акимовский Гамлет произносил в трактире, беседа с Горацио, пародируя эпизод из оперного «Фауста» в погребке Ауэрбаха, где Мефистофель гремел известными куплетами «На земле весь род людской».

Версия «Гамлета», вызывающая и неожиданная, отнюдь не была скоропалительным, эпатазирующим общественность проектом, рожденным тщеславным желанием любой ценой «возмутить спокойствие». Постановке предшествовало глубинное изучение исторических предпосылок именно такой трактовки. В облики Гамлета на сцену выходил шут А. Горюнов. Маленький лысый, обрюзглый человек начинал азартно бороться со своими ничтожными конкурентами за королевский престол. Озорное праздничное представление решалось Акимовым в логике вахтанговского «фантастического реализма». «Реабилитировать доброе имя Гамлета, отделив его от “гнилого гамлетизма”, воскресив его, придавленного надгробным камнем мистики, для жизни на советской сцене», – так формулировал Акимов смысл спектакля в статье, предшествующей премьере⁴⁴. Позднее Б. Алперс в статье 1955 г. «Русский Гамлет» сопоставлял Гамлета М. Чехова и Гамлета Н. Акимова. «В исполнении Михаила Чехова... это был странный, чужой Гамлет... от которого повеяло в зрительный зал замогильным холодом... Своего рода антиподом этого печального, обреченного Гамлета была та шутовская, размалеванная маска, которую через несколько лет надел на шекспировского героя Вахтанговский театр в постановке Н. Акимова. В этом спектакле на зрителя смотрело не мужественное строгое лицо Гамлета, но ухмыляющаяся физиономия всемирного пошляка и мещанина»⁴⁵.

Акимов шел на открытый диалог с публикой, с критикой, с самим театром, на его стороне – убежденность в праве на собственную интерпретацию, мощная динамика темпоритмов, веселье, ирония, сарказм, язвительный юмор, парадоксальность смелых сценических приемов. Именно этими красками режиссер покорила зрительный зал. Критики патетично возмущались озорством постановщика, «искажением классики», вульгарно-социологическим извращением авторского смысла, игрой «формалистическими» приемами. Пора тотального ниспровержения вечных ценностей – «Во имя нашего завтра сождем

⁴⁴ «Гамлет». К постановке в Театре им. Е. Вахтангова // Советский театр. 1932, № 3. С. 16.

⁴⁵ Алперс Б. Театральные очерки в 2-х т. М., 1977. Т. 2. С. 405.

Рафаэля» – осталась где-то на рубеже 1910–1920-х гг., теперь советский режим искал опоры в «незыблемости классических традиций», в создании новых «имперских основ», и потому дерзкий акимовский эксперимент с точки зрения власти по всем идеологическим параметрам оказывался неуместен. Но сам Акимов шел к «Гамлету» несколько лет, и потому важно понять, в каком социокультурном и театральном контексте складывался замысел спектакля и реализовывалось его воплощение.

Еще в 1923 году XII съезд РКП(б) потребовал от художников средствами искусства решать главную агитационно-пропагандистскую задачу – укреплять идеологию большевизма. Это требование прозвучало в разгар репрессий, предпринятых тогда в отношении гуманитарной интеллигенции. Второй пик дискриминации художественной элиты пришелся на конец 1920-х–1930-е годы. Троцкий изгнан, оппозиция рагромлена. Сворачивается НЭП, ширится индустриализация, коллективизация, усиливается борьба с «врагами народа», с «буржуазной технической интеллигенцией», в разгаре процессы над «трудпартией», «промпартией», «крестьянской партией», погромной критике подвергаются генетика («евгеника» и ее представители – Н.К. Кольцов, Н.Н. Четвериков, В.П. Эфроимсон), историки («школа М. Покровского»), литературоведы («формальная школа», Л.Ф. Лосев, Д.С. Лихачев и др.), педагогика («педологи» П. Блонский, М. Басов), философия (А. Деборин и др.), психология, биология, наконец, театроведение («гвоздещина») и др. «Формализму, вкусовщине, биссистемности – конец!» – называлась статья в 7-м номере журнала «Рабочий и театр» за 1930 г., в которой констатировалось: дело создания марксистской методологии искусства в ненадежных руках, в Институте истории искусств обнаружено скопление «бывших», «прикрывающих свою полную незаинтересованность в сегодняшнем дне страны»⁴⁶. Зато впереди – триумфальный Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934), утверждается единый и универсальный художественный метод социалистического реализма. Система Станиславского, психологический театр объявляются генеральной линией развития, под знаменем «борьбы с формализмом» закрываются «чуждые народу» МХАТ-Второй, Театр Мейерхольда, резко критикуется Камерный театр, Театр Революции. Трампы преобразовываются в унифицированный тип театров имени Ленинского Комсомола. Усиливается пресс цензуры. Партийно-государственное управление культурой централизуется системой учрежденного Всесоюзного Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР и его разветвленными ведомствами.

22 февраля 1932 года Акимов выступает на расширенном пленуме художественно-политического совета Вахтанговского театра с

⁴⁶ Формализму, вкусовщине, биссистемности – конец! // Рабочий и театр. 1930, № 7. С. 5.

участием представителей Комакадемии, РАППа, Всероскомдрама. «Гамлета», утверждает Акимов, следует толковать не как философскую трагедию, но как веселую комедию. Его яркая, полная парадоксов речь, как ни странно, убедила Худполитсовет санкционировать завершение работы. Но 19 мая 1932 года выходит Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», упраздняется РАПП, распущены многие творческие объединения. Особо указано на недопустимость переосмысления классики в театре – практически провозглашен запрет на оригинальную сценическую интерпретацию. И когда через месяц Акимов показывает премьеру, его обвиняют в извращении Шекспира, в оскорблении классических традиций, в «формализме».

За Акимовым – убежденность в праве толковать пьесу по своему вкусу и убеждению, мощная сценическая энергетика спектакля, веселье, ирония, сарказм, язвительный юмор, парадоксальность смелых художественных приемов. Взяв в союзники историю, искусствоведение, пригласив к сотрудничеству знатока западной литературы поэта и переводчика М. Лозинского, композитора Д. Шостаковича, комедиографов В. Масса и Н. Эрдмана, Акимов отрицает застойные мнимоакадемические традиции, набирающий силу идеологический официоз, догматизм в искусстве и в жизни. Русский текст пьесы сокращен, ряд эпизодов перемонтирован, привычные жанровые характеристики персонажей смещены, усилено темпоритмическое развитие спектакля. Лозинский и Акимов ввели в текст роли Гамлета фрагменты философских сочинений Эразма Роттердамского, ряд монологов изъяли. Хрестоматийный текст «Быть или не быть» произносился на фоне гула ликующих криков подвыпившей компании. Сцена на кладбище – ее по просьбе Акимова дописали В. Масс и Н. Эрдман – также решалась как шутовская буффонада: она начиналась элегическими рассуждениями могильщиков – «Пить или не пить – вот в чем вопрос. – Какой же тут вопрос! Ясно, что пить». В премьерном варианте от некоторых слишком дерзких новаций все же пришлось отказаться.

Акимов утверждал себя смелым интерпретатором, ниспровергателем традиций, разрушившим философское единство трагедии ради выдвижения на первый план интриги пьесы, возвращая зрителя к источникам шекспировского замысла, к игровым его формам. П.А. Марков признавал – «играющие вещи» вызывают взрыв аплодисментов в зале. Акимов не совместим с вахтанговским театром, полагал Марков, но считал, что музыка Шостаковича, написанная «по заказу» Акимова, впечатляет сочетанием современного языка и ощущением трагического начала, которого добивался в театре Вахтангов⁴⁷.

Мятущийся, рефлексирующий Гамлет Акимова пришелся не ко времени «наступления социализма по всему фронту», но одержимый

⁴⁷ Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 67.

властью интриган Гамлет Акимов-Горюнова стал современной фигурой, сразу узнаваемой публикой. Акимов сознательно шел на модернизацию пьесы именно в этом направлении. Характеризуя официальную культуру как совокупность ценностей и норм, принадлежащих прошлому, М.М. Бахтин подчеркивал: «Все акты мировой истории проходили перед смеющимся народным хором. Не слыша этого хора, нельзя понять и драмы ее в целом... Народная смеховая культура всегда существовала... и никогда не сливалась с официальной культурой... Острые отношения духовного и телесного осуществляли культурную, организующую функцию, амортизировали напряжение, переводили его драматизм в смеховой план, демонстрируя тем самым причастность человека “народному ощущению своей коллективной вечности”⁴⁸.

Оценив полноту и последовательность художественного мирозерцания Акимова, П. Марков не принял самих принципов его режиссуры. Признав Акимова последовательным проводником иронического начала на театре, критик, как ни странно, регламентировал Акимова в мере ее использования: «Ирония спасительна и убедительна только тогда, когда она вырастает из глубин положительного и утверждающего мирозерцания, – писал Марков в отзыве на спектакль. – Только тогда можно отрицать, когда знаешь, что можно утверждать. Ироническое отрицание всегда есть утверждение». Но Акимов иронически отнесся к самой *идее власти*. Об этом, видимо, в силу ряда обстоятельств, не захотел сказать Марков: «Подобно тому как пьеса для Акимова – собрание статических положений, так и образы пьесы для него – собрание гримов и костюмов... Перед Вахтанговским театром, – заключает Марков, – со всей категоричностью стоит вопрос, быть ему Театром имени Вахтангова или Театром имени Акимова»⁴⁹.

Спектаклем «Гамлет» Акимов утвердил себя как зрелый мастер так называемой «изобразительной режиссуры», убежденный приверженец комедийного зрелища. Модель современного развлекательного комедийного театра Акимов опробует в Ленинградском мюзик-холле, после чего приступит к созданию своего Театра Комедии – в труднейших условиях, когда развлекательность объявлена «мещанской забавой», «классово-враждебным зубоскальством», «формалистическим трюкачеством», когда закрывался МХАТ-Второй, Театр им. Вс. Мейерхольда, когда под угрозой судьба Камерного театра, когда запрещаются спектакли столичных и периферийных театров, когда государственно монополизировалась мхатовская школа психологического театра, когда руководить театрами страны – Малым, Театром Рево-

⁴⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.122.

⁴⁹ Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 68.

люции, Академической драмы в Ленинграде и даже таким «экзотическим» театром, как цыганский «Ромэн» – директивно назначаются выходцы из МХАТа.

Н. Акимов, движимый своей концепцией театральности, решал Гамлета в традициях откровенно карнавального представления, он давал свою версию событий и их оценку. Успех спектакля у публики вызвал тревогу «общественности». Это не удивительно: Акимов открыто высмеивал непотребство любой власти и уж никак не испытывал перед ней какого-либо пиетета. На «Гамлета» учителя приводили школьников. Известный театровед М.Н. Строева вспоминала: «Когда в школе наш любимый преподаватель литературы И.И. Зеленцов повел класс на “Гамлета” ... я уже отцовскими беседами была подготовлена к его восприятию. Написанная в школе рецензия на тот спектакль – первая в моей жизни. Мы, дети, задорно высмеивали Гамлета, которого играл Анатолий Горюнов. Немолодой, располневший, принц сам изображал сцену встречи с призраком отца, взяв в руки глиняный горшок, и текст Отца бубнил, засунув голову в глубину горшка. Мы смеялись, чувствуя, что нам показывают скорее комедию, чем трагедию Гамлета»⁵⁰.

Акимов высмеивал потуги власти и амбиции ее ниспровергателей. Энергию зрителей режиссер направил в русло карнавала, пародии, смеха. Красочное развлекательное зрелище ставилось в пику театру агитационному, ангажированному, пропагандистскому, и в этом плане оно отвечало зрительской потребности: Акимов «считывал» интересы публики и предлагал ей варианты веселого и содержательного театального диалога.

Вторая половина 1930-х годов – тяжелая пора для страны, а для Ленинграда – в особенности. После убийства С. Кирова в декабре 1934 года, загадочных кончин партийных соратников – В. Куйбышева, С. Орджоникидзе – страну сотрясает шквал свирепых репрессий.

Тем временем культурное пространство заполнили новые герои литературы, театра, кинематографа – передовики строек сталинских пятилеток, колхозной деревни, красные командиры, знатные партгосруководители, смелые летчики, танкисты, пограничники, чекисты и, конечно, притаившиеся спецы-вредители, коварные агенты западных разведок, перековывающиеся беспризорники и уголовники. Разоблачить врага, утвердить величие подвига нового советского человека, а главное, показать энтузиазм массы и одновременно выявить ничтожество и слабость одиночки-индивидуалиста, отдельного, частного человека – вот идеологическая задача дня.

Спектакль, как известно, воспринимается общностью зрителей, что многократно усиливает его воздействие и уже в силу этого

⁵⁰ *Сканави-Строева М.Н.* Мой отец // Театр. 2006, № 4. С. 148.

обстоятельства сценическое представление становится социальной и эстетической манифестацией. Это свойство театра власть стремилась использовать как действенный социально-психологический механизм, как манипулятор общественного настроения и поведения масс. Драматургия 1930-х гг., подвергнутая жесткому идеологическому контролю, часто низводилась до декларирования функциональных, агитационно-пропагандистских задач. Идеологическая заданность персонажей предполагала иллюстративную наглядность позитивного разрешения конфликта, однозначность отношений личности и массы, коллектива, причем непременно в пользу последнего.

Театр пытался в ходе сценической интерпретации преодолеть схемы, однако общественные условия тому не способствовали. М. Пришвин оставил в своем дневнике 1930-го года примечательную запись: «Нельзя открывать своего лица, нужно все время носить маску»⁵¹. Маска выступала как средство защиты от произвола власти и одновременно как инструмент театрализации власти. Как пишет исследователь советского театра 1920–1930-х годов В. Блок, «осененная революционным благословением художественная система, уходящая корнями сквозь мейерхольдовское стилизаторство и гротеск к народному театру незапамятных времен, маска давала простор изображению людской массы, или, как говорить стало респектабельнее, коллектива, то есть массы организованной, подчиненной идее, а заодно и чьей-то воле. Все это, понятно, осуществлялось за счет приглушения индивидуализации персонажей, вынужденных теперь, как правило, выходить на сцену только обобщенными, типизированными. Зрители с ходу узнавали по двум-трем черточкам и несгибаемого большевика, и простака-братишку с лукавинкой, и нестойкого интеллигента в пенсне с меньшевизмом во взоре, и толстобрюхого купчину, и неестественно подтянутого, мечущего искры ненавидящим взором, белого офицера с наганом или стеклом в руке»⁵².

Процесс театрализации действительности многосторонен и многозначен. Согласно концепции Н. Евреинова, историческим фигурам присущи качества «режиссеров жизни»: своей государственной, полководческой деятельностью они способны «раздвинуть» временные и пространственные рамки действительности, подчинить своему замыслу ход событий, опираясь на логику и законы театрального представления, беря на себя функции демиургов, созидателей, преобразователей мира. В культурной жизни 1930-х годов идеологические зрелища, политические маскарады напористы и агрессивны. Театр официоза разрушал приватную жизнь человека, стремился

⁵¹ Пришвин М.М. Дневники. 1930–1931. М., 2006. С. 84.

⁵² Блок В. Личность и коллектив в театральных теориях и театральной практике 30-х годов // Страницы художественной культуры, 30-е годы. М., 1995. С. 93.



Эскиз декорации к спектаклю «Тень» Н.П. Акимова.
Ленинградский Театр Комедии, 1940



Эскизы костюмов Н.П. Акимова к спектаклям
«С любовью не шутят» (1948) и «Валенсиянская вдова» (1938)

принудительно социализировать его, унифицировать духовное бытие, превратить в носителя политических догм, увести от уникальности собственной жизни в политизированную призрачную мифологию. В сознание частного человека внедрялась мысль о неодолимости коллектива, причастность к которому замечательна тем, что освобождает от ответственности и растворяет личность в массе. Одиночка бессилен, масса всепобеждающая.

В своей художественной практике Н. Акимов намеренно дистанцировался от типовой фигуры кинотеатрального репертуара. Вслед за Гамлетом он приводит на сцену ослепительно яркого неповторимого страстного человека Возрождения. В 1936-м его Театр Комедии показывает «Собаку на сене» Лопе де Вега, в 1937 – «Школу злословия» Р. Шеридана, в 1938 – «Двенадцатую ночь» Шекспира, в 1939 – «Валенсианскую вдову» Лопе де Вега. Параллельно труппа работает над современной западной пьесой, над отечественной комедией, вершиной которой стала «Тень» Евг. Шварца (1940). Ее программную значимость для Театра Комедии Акимов сравнивал с мхатовской «Чайкой» и вахтанговской «Турандот».

Прекрасная литература воздействовала на актеров и воспитывала публику. Театр Комедии уверенно становился театром высокой литературно-сценической культуры, театром интеллигентным и театром интеллигенции. Аромат языковой интонационной стилистики, предметно-колористическое своеобразие акимовского оформления, красочная музыкально-пластическая маскарадность актерской игры перетекали со сценических подмостков в зрительный зал, программки, плакаты, макеты, эскизы костюмов заполняли интерьеры фойе, создавали особую атмосферу, ауру, отличающую Театр Комедии и от старых академических трупп, и от подчеркнуто современных ленинградских театров. Индивидуализм Акимова как выражение развитого личностного импульса предполагал восприятие им окружающей реальности прежде всего через собственное «я», через выражение его в своеобразии видовых и жанровых форм – в графике, в живописи, в театральной декорации и плакате, в режиссуре, в публицистике, в педагогике. Веселая усмешка и яркая праздничность зрелища привлекали публику – актеры элегантны, изысканны, ироничны, представления волшебно-загадочны, красочны, таинственно-игривы, непредсказуемы. На этом фоне обнажалась угрюмая проза реальной жизни, ее примитивная агитационно-бодрящая пропагандистская экзальтированность. И именно непохожесть нового театра, его несоответствие идеологическому контексту так привлекало ленинградскую публику и так настораживало власти, обрекало театр на пристальное внимание к нему руководства.

Между «Страхом» и «Ложью»

Общество начала 1930-х гг. оказалось в состоянии душевного разлада. В мрачном предощущении грозных перемен жили многие советские художники. Как Гюстав Флобер, сказавший о героине своего романа «Мадам Бовари» – «Эмма – это я», Юрий Олеша мог с полным основанием сказать о героине «Списка благодеев» – «Елена Гончарова – это я». По воле драматурга актриса взяла на себя тяжелейшую миссию – определить на весах жизни значимость благодеев и злодеев советской власти. Ее смерть – единственный возможный выход. Думал ли о смерти сам Ю. Олеша? Постоянные напоминания о социальной второсортности, попутнической неполноценности, генетической классовой ущербности рождали в художественном сознании писателя непреодолимый комплекс неполноценности. Раздумья о смысле жизни и художественного творчества приобрели трагическое содержание.

Ленин, как известно, причислял к тем, кого следовало перевоспитать, «миллионы крестьян и мелких хозяйчиков», а также «сотни тысяч служащих, чиновников, буржуазных интеллигентов», требуя «подчинять их всех пролетарскому государству, побеждать в них буржуазные привычки и традиции»⁵³. В логике этих намерений – проект резолюции ЦК ВКП(б) «О художественной литературе», согласно которому резко менялось отношение власти к «попутничеству» как антисоветскому, классово враждебному явлению. «Для советского писателя все более исчезает возможность занимать промежуточные позиции... Классовый враг особенно упорно стремится овладеть трибуной искусства»⁵⁴.

Александр Афиногенов написал пьесы «Страх» и «Ложь» соответственно, в 1931 и в 1933 гг., в пору, когда советская страна входила в фазу сталинского террора, когда ограничивались краеугольные камни фундамента безнравственности и аморализма социалистического режима. Тотальный страх становился основой мироощущения – страх не «вписаться» в коллектив, стать изгоем, страх «вписаться» и тем самым отказаться от себя. Чувство опасности пробуждало неустойчивость самоощущения, оно облегчало режиму возможность манипулирования частным человеком и обществом в целом в «классово-целесообразных» интересах.

Свидетельство современника: «Осенью 1933 года, будучи студентом 4-го курса одного из престижных вузов Ленинграда, я был вызван в ОГПУ... Надо доказать, сказали мне, свою преданность советской власти, регулярно сообщая органам о настроениях, антисоветских

⁵³ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 192.

⁵⁴ См. Счастье литературы. Государство и писатели. 1925–1938. Документы. М., 1994. С. 95.

высказываниях друзей, родственников, сокурсников. Я отказался. Тогда мне было обещано, что не дадут доучиться и даже вышлют из Ленинграда. Я принужден был согласиться»⁵⁵.

Подпольный механизм вербовки осведомителей НКВД принципиально, по смыслу, мало чем отличался от легального механизма ангажирования гуманитарной интеллигенции в «идеологические сотрудики», в когорту, в легион, в корпорацию «верных подручных партии». В неблагоприятных условиях 1930-х гг. еще сохранялись здоровые нравственные корни, которые питали тех, кто отваживался на попытку публичного свободного высказывания и протеста.

Профессор Бородин из пьесы А. Афиногенова «Страх» до известной степени продолжал уже сложившуюся галерею литературно-сценических портретов чуждаемых ученых «не от мира сего», время от времени одергиваемых рабочим, матросом, большевистскими чинами всех рангов и мастей. Со сцены Ленинградской Актрамы Бородин — И.Н. Певцов докладывал результаты социологического опроса. «И вот итог: общим стимулом поведения восьмидесяти процентов всех обследованных является страх. Все всего боятся — боятся конфискации имущества, чисток, арестов, обвинении в уклоне, в идеализме, во вредительстве, в опасных родственных связях. Страх заставляет талантливых интеллигентов отрекаться от матерей, подделывать социальное происхождение... Страх ходит за человеком. Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым, беспринципным... Остальные двадцать процентов обследованных — рабочие-выдвиженцы. Им нечего бояться — они хозяева страны: они входят в учреждения и в науку с гордым лицом, стуча сапогами, громко смеясь и разговаривая... Они все стремятся догнать и перегнать. И, задыхаясь в непрерывной гонке, мозг сходит с ума или медленно деградирует. Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх, — и вы увидите, какой богатой творческой жизнью расцветет страна».

«Страх» разрешили ставить только МХАТу, где профессора Бородина играл Л.М. Леонидов, и Ленинградской Актраме — здесь в роли профессора выступил И.Н. Певцов. Бородин — носитель чуждых идеалистических предрассудков, он утверждает безусловную аполитичность науки. Проблему разрыва интеллигенции с идеологией драматург и театры решали сочетанием красок психологической драмы и публицистической интонации бурных диспутов. Необходимость размежевания ставилась перед пришедшими на спектакль зрителями столь же остро, сколь и перед персонажами спектакля. Во МХАТе традиционная мягкость чеховских интеллигентов сразу располагала публику. Сознвая опасность такого сочувственного приема мхатовской аудитории, Станиславский строго предостерегал актеров:

⁵⁵ *Стукач* // Огонек. 1989, № 34. С. 23.

«Больше всего бойтесь, играя коммунистов, играть интеллигентов Художественного театра... Психология коммуниста, все его поведение основано на других законах, привычках и условиях, чем те, которые вами усвоены»⁵⁶. Но «старая актерская интеллигенция» глубоко впитала генетические черты чеховских персонажей. Разорвать эти связи, сплотившие МХАТ и его зрителя на многие десятилетия, передаваемые из поколения в поколение, было невозможно.

Тем не менее перед театрами была поставлена задача показать кризис сознания сторонников «чистой науки», опасность их сближения с буржуазной идеологией, с контрреволюцией. И Певцов в Акдраме, и Леонидов в МХАТе демонстрировали прежде всего растерянность Бородин. Но зрительный зал горячо сочувствовал их душевному смятению, публика понимала внутреннюю природу драматизма героев. Мхатовская аудитория откликалась на каждое слово Леонидова. «Зал ответно звучал ему – не как Бородину, а как актеру, это особенно его согрело и поднимало. На следующий день он мне сам сказал, что он все время чувствовал те лучи, которые шли к нему из зрительного зала», – сообщала О.С. Бокшанова Вл.И. Немировичу-Данченко⁵⁷.

Атмосферу времени 1930-х гг. во многом определяли идущие по всей стране показательные судебные процессы, разоблачавшие заговорщиков, двурушников и вредителей во всех сферах политической, хозяйственной и культурной жизни. На театральной сцене большевизм давал «старой интеллигенции» последний решительный бой. Бородин – как личность, как человек, как ученый – морально раздав-



Л.М. Леонидов – актер МХАТа

⁵⁶ История русского советского драматического театра в 3-х т. М., 1954–1961. Т. 2. С. 21.

⁵⁷ Советский театр. Документы и материалы. Л., 1982. С. 181.

лен показаниями коллег, предполагаемой причастностью к контрреволюционному заговору. Б. Алперс писал: «Смысл психологических переломов у людей типа Бородина в наши дни состоит в том, что внутренняя сила в правоту своих позиций была у них надломлена в результате многолетней практики революции»⁵⁸.

В Ленинградской Актраме «Страх» (художник Н.П. Акимов, режиссер Н.В. Петров) строился на обнажении катастрофического для ученого отрыва интеллектуальных занятий от проблем реальной действительности. Любовь, страх, гнев, голод, согласно теории физиологических стимулов, ставят поступки человека над идеологией, над политикой. Отсюда вывод Бородина – «система советского управления людьми никуда не годится», чувство страха неизбежно смещает ориентации и ценности, оно выступает главным импульсом мыслей и действий людей. Бородин–И.Н. Певцов выступал с докладом о своей работе, внутренне готовый к репрессиям: вокруг аресты «врагов народа», «агентов иностранных разведок» – сама ситуация неизбежно втягивает его в политический конфликт с властью.

Новые поколения молодых ученых-выдвиженцев, Швандей и Братишек от науки, скороспелых выходящих из рабоче-крестьянских слоев – куда надежнее интеллигентных «спецов», преемственно вобравших в себя «буржуазные» и прочие враждебные предрассудки. Выдвиженцы лишены социальной памяти, генетических корней, их стержень – природное классовое чутье. Недавний пастух Кимбаев, дочь токаря Елена – люди с незамутненным сознанием. Их горячим единомышленником и главным оппонентом Бородина выступает старая большевичка Клара Спасова.

В залах некогда императорской Актрамы и МХАТа интеллигенция традиционно образовывала ядро «неорганизованного» зрителя и потому не случайно проблема «самовывживания» в атмосфере «антиинтеллигентских» судебных процессов, направленных против политических оппозиционеров, ученых, инженеров стала столь актуальной для публики ведущих театров страны. Официозная критика не без оснований опасалась, что в восприятии такой категории зрителей смысл спектакля может «идеологически сместиться»; «эпидемии страха» аудитория воспримет как главную тему спектакля, а пафос разоблачения Бородина уйдет на второй план. «Зачем пьеса называется “Страх”?» – задавался вопросом рецензент «Известий» и пояснял: – Заголовок подчеркивает не основную идею пьесы – крушение мировоззрения Бородина и борьбу за науку Макаровых и Кимбаевых, – а третьестепенный момент в общем развитии спектакля, момент, который между прочим обывательская часть готова принять за первостепенный и основной»⁵⁹.

⁵⁸ Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. С. 237.

⁵⁹ «Страх» в Ленактраме // Известия. 1932, 7 января.

«Подстраховывался» и Станиславский. Роль пламенной большевички-обличительницы режиссура поначалу поручила барственной О.Л. Книппер-Чеховой, потом Н. Соколовской, но обеим исполнительницам природа характера, социальный смысл и пафос роли оказались внутренне чуждыми. Выступить оппонентами Бородину – Л. Леонидову мхатовским актрисам оказалось трудно, и даже призыв Станиславского отказаться от традиционных мхатовских красок не помог. Поэтому диспут Бородина и большевички Клары режиссура «укрепила» бурной реакцией массовки. Сцену заполнили студенты-комсомольцы, они живо откликнулись на тезисы выступающих, активно поддерживали Клару и осуждали ошибочные взгляды Бородина. По сути дела, массовка выполняла функцию клаки, к которой прибежал Мейерхольд на «революционных» спектаклях, когда опасался, что ресурсов театра не хватит, чтобы убедить публику.

В Акдраме режиссер Н. Петров и художник Н. Акимов больше доверяли зрителю. Они вынесли дискуссию непосредственно в зал. Трибуну докладчиков установили на закрытой настилом оркестровой яме. Пламенные речи адресовались непосредственно собравшейся в театре публике: она как бы исполняла роль научного сообщества, сотрудников исследовательского института, перед которыми каялся Бородин.

Спектакль «Страх», по мнению критики, демонстрировал окончательный переход Акдрамы – бывшей императорской Александринки – на позиции пролетарского искусства. Интеллигент-ученый загнан в угол, он должен сделать выбор – или приспособиться к новой жизни, или бежать в эмиграцию, или отправиться в лагерь. И гремеще-обличительные монологи большевички Клары в исполнении «социальной старухи» Е.П. Корчагиной-Александровской ставились режиссером спектакля Н.В. Петровым как пламенные речи прокурора А. Вышинского, обращенные непосредственно в зал.

«Страх» имел огромный успех. В Ленинграде только в 1931 году он прошел с аншлагами 116 раз, а уже в 1932-м состоялось 300-е представление⁶⁰. Д.И. Золотницкий точно определил природу его успеха: «Играя жизненный материал пьесы, крупно прорисованные ее характеры, авторы спектакля побеждали дидактическую заданность, превращали «диалектический диспут» в конфликт реальных жизненных судеб, в конфликт такого типа, где побежденный побеждает, прощаясь с привычным одиночеством»⁶¹.

«Страх» не только сценически убедительно и одновременно жизненно точно воссоздавал атмосферу идейных мировоззренческих исканий интеллигенции. О спектакле МХАТа Ю. Олеша писал: «Когда

⁶⁰ См.: *Державин К.* Эпоха Александринской сцены. М., 1932. С. 235.

⁶¹ *Золотницкий Д.* Многообразие и синтез // Проблемы теории и практики русской советской режиссуры. 1925–1932. Л., 1978. С. 17.



Е.П. Корчагина-Александровская –
артистка Ленинградского
Театра драмы им. А.С. Пушкина

его персональным цензором. Сталин брал на себя полномочия не только цензора, но и редактора, рецензента, критика, зрителя, а иногда и соавтора. У советских литераторов 1930-х гг. было два высших авторитета, олицетворявших власть и искусство, поддержки и покровительства которых они искали — это Сталин и Горький. На суд обоим и отправил Афиногенов свое сочинение: в Горьком драматург искал исповедника-духовника, в Сталине — политического идеолога-наставника. «Пьеса эта,— писал Афиногенов Горькому, — для меня является откликом на многие и многие вопросы моей жизни как писателя — и выношена она с кровью... Если Вы прочтете и напишите по поводу неё, — уж я и “исповедуюсь” Вам о жестоких моих мыслях, сомнениях, нерешенных вопросах»⁶³.

я смотрел за переживаниями зала, я понял — существует советская публика, устанавливаются ее вкусы, симпатии, традиции. “Страх” открыл советскую публику в широком смысле»⁶².

Однако как ни стремились оба ведущих театра страны «правильно» истолковать пьесу, за пределами зрительных залов ситуация складывалась достаточно острая. Доносительство, слезка рождали недоверие, подозрительность, становились нормой повседневной жизни. В пьесе «Ложь» («Семья Ивановых», 1932) А. Афиногенов «озвучил» нарастающую в обществе атмосферу социальной напряженности и попытался дать ей художественное выражение.

Николай I, как известно, снисходительно одарил Пушкина намерением стать

Пушкина намерением стать

⁶² Что говорят о «Страхе» // Вечерняя Москва. 1932. 16 января. С. 3.

⁶³ Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963. С. 30. Цитаты из пьесы А. Афиногенова «Ложь» даются по статье: *Караганов А. Ложь и правда* // Театр. 1989, № 12. С. 148–153.

Свой «исповеднический» монолог Афиногенов вложил в уста молодой коммунистки, заводской работницы Нины. Драматург передал растущую растерянность, раздвоенность нового классово здорового советского поколения. Не случайно героиня говорит не от себя, а от «мы», от имени сообщества: «У нас пыль по всей стране от известки и цемента. Строим. А пыль эта застилает глаза от жизни, не видим мы, что люди растут уродами, безъязыкими, равнодушными ко всему. Разве когда трамвай задавит женщину, выругаемся — вот опять задержка движения. Двойная жизнь, и сами себя успокаиваем — такая, мол, жизнь и нужна нам, мы — новые, мы — хорошие, хвалим себя, красивые слова пишем, портреты, ордена даем, и всё напоказ — для вывески. И все это знают, все к этому привыкли, как к бумажному рублю, на котором написано «обязателен к приему по золотому курсу». Никто этот рубль в Торгсин не несет. Так и все наши лозунги — на собраниях им аплодируют, а дома свою оценку дают, другую... И не знаем мы, что будет завтра генеральной линией, — сегодня линия, завтра уклон».

Пламенное признание Нины встречает отпор члена бюро партийной ячейки Горчаковой.

ГОРЧАКОВА: Зачем вместо того, чтобы подавлять в себе сомнения, наступать на горло колебаниям и раздумью, ты вытаскиваешь все это наружу? Зачем? Ты бредишь раны у тех, кто еще не излечился. Ты говоришь на запретные темы и тебя слушают и... молчат. Молчат, но думают! А когда человек думает молча...О-о-о! Кто может знать, о чем он думает!

НИНА: Пусть не молчат, пусть говорят правду!

ГОРЧАКОВА. Массы должны доверять нам, не спрашивая, правда это или нет.

НИНА. (схватив газету) А зачем тогда пишут «Правда»?

ГОРЧАКОВА. Это — историческая традиция.

Конфликт идейных сторонников «лжи» и «правды» развернут Афиногеновым в двух уровнях — на «низовом», здесь «простая работница» Нина, Горчакова, полуграмотный шофер и при этом партийный карьерист, доносчик Кулик, — и на высоком, «управленческом» номенклатурном уровне, где сталкиваются взгляды партийного оппозиционера, бывшего крупного работника Накатова, директора завода Виктора Иванова (мужа Нины), парторга Сероштанова и замнаркома с подчеркнуто-смысловой фамилией Рядовой. Накатов в этой коллизии выступает в качестве некоего связующего звена между партийцами разных уровней. Он — сторонник знания, личного опыта, отвергает слепую веру в сомнительные авторитеты.

Неопубликованная пьеса мгновенно распространилась в списках, к ее постановке одновременно приступили почти 300 театров! Потребность высказаться на столь актуальную тему была огромной. Но показать спектакль удалось только Харьковскому драматическому театру (режиссер Н.В. Петров) и лишь потому, что телеграмму автора

с требованием отменить премьеру доставили с опозданием. К принятию такого решения Афиногенов пришел после переписки с Горьким и Сталиным.

Горького пьеса напугала, Сталина — раздражила. Горький по сути дела обвинил Афиногенова в преднамеренном и зломном очернительстве действительности, в «раздвании недостатков», в «гиперболизировании отрицательных явлений». (О такой опасности Горький еще в конце 1920-х годов предупреждал Сталина.) Идеи пьесы способны правильно понять лишь немногие грамотные специалисты, а не массовая театральная аудитория, в которой, как убежден Горький, преобладают «бывшие мещане», «сукины сыны прошлого». Свою оценку театральной публики, презрение и недоверие к ней Горький, как видим, пронес через годы. «Сторонники лжи у Вас живее борцов за правду. Вы сами, Афиногенов, несколько чрезмерно умиляетесь собственной праведностью, ... влагая палец в язвы партии... Нам надобно выучиться смотреть на прошлое и настоящее с высоты целей будущего», — писал писатель основатель литературы социалистического реализма⁶⁴.

Тем не менее Афиногенов, убежденный в том, что своим сочинением укрепляет «генеральную линию партии», развивает славные большевистские традиции открытых дискуссий и споров, в которых должна родиться истина, послал пьесу Сталину. Вождь резко негативно отнесся к фигуре Накатова — в «искателе правды» он сразу увидел врага и вычеркнул монолог с рассуждениями о лжи и правде: «Мы становились большевиками в непрестанной борьбе с могучими противниками... А вы растете на готовых лозунгах. Вам предложено либо верить на слово, либо молчать. Единственным вашим багажом становятся истины, усвоенные в порядке директивы... Предписано считать их правдой. А что если это не так? Что если “правда”, которой ты веришь, есть ложь в основании своем? И ты спросишь о конечной неправде — не видя того, что вся страна лжет и обманывает — ибо сама она обманута».

Сталин оставил на полях текста пьесы развернутые характеристики, пространные замечания, множество помет, вопросов, он вычеркивал одни реплики, вписывал другие и даже развил свои критические суждения в отдельном письме Афиногенову. «Идея пьесы богатая, — лукаво писал Сталин, — но оформление вышло небогатое. Почему-то все партийцы у Вас уродами вышли, физическими, нравственными, политическими/уродами»⁶⁵. Из совокупности оценок Сталина ясно — пьеса ущербна и вредна. Новая редакция лишь усугубила ситуацию, вождь на просьбу драматурга оценить предпринятые им усилия ограничился категоричной фразой-приговором: «Пьесу во втором варианте считаю неудачной. И. Сталин»⁶⁶.

⁶⁴ Цит. по ст.: *Караганов Ю.* Ложь и правда. С. 152.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 153.

В 1937-м Афиногенова исключили из партии и Союза писателей. От ареста и гибели драматурга спасли, по всей вероятности, аппаратные игры в верхах – смещение с поста руководителя НКВД Ежова и постановление январского (1938 г.) Пленума ЦК ВКП(б) «Об ошибках парторганизаций при исключении коммунистов из партии, о формально-бюрократическом отношении к апелляциям исключенных из ВКП(б) и мерах по устранению этих недостатков». Партийный документ необходимо было наглядно проиллюстрировать примерами: драматургу вернули партийный и писательский билеты.

В предоставленном режиме весьма ограниченном художественном пространстве выдающиеся актеры, тем не менее, выстраивали со зрительным залом содержательный диалог. О работе Л. Леонидова и И. Певцова в афиногеновском «Страхе» на сценах Ленинградской Актрисы и МХАТа Н. Ястребова писала как об успешной попытке «выделить, воплотить серьезность, тревогу, сомнения, глубину социально-психологического дискомфорта нового общества... Драматургия “об интеллигенции” пошла далее по поверхности мифа, превращавшая реальную проблему в плоский идеологический лозунг, ставший для нее неинтересным.... “Интеллигент” стал просто советским человеком, то есть слился с множеством, с вереницей других персонажей, стал тем, кто забывает, что он “интеллигент”»⁶⁷.

Как носитель интеллектуального своеобразия, свободомыслия, генератор оригинальных идей, интеллигент практически покинул сцену, растворился в общей массе блеклых сценических персонажей.

В одном из первых (если не самом первом) советских художественных кинофильмов по сценарию А. Луначарского и А. Пантелева «Уплотнение» (1918) в квартиру профессора Хрустина вселяли семью рабочего-слесаря Пульникова. Возникшее в ходе вынужденного общения взаимное недоброжелательство вскоре перерастает почти что в дружбу. Ученый многое узнает о непростой жизни «простых людей» и начинает сознательно служить новой власти. В финале профессор и пролетарий вместе шагают в строю рабочей первомайской демонстрации.

С «Уплотнения», а может быть, и раньше, с горьковских «Детей Солнца», написанных в 1905 году, возникла в отечественном искусстве, в литературе, на сцене, в кинематографе трагикомическая, едва ли не фарсовая фигура интеллигента-профессора, в пенсне на шнурке или очках-велосипеде, в шапочке-тюбетейке, теплых туфлях, с отрешенно-плывущим взглядом, углубленно-рассеянным, «не от мира сего», парящим над бытом в сфере отвлеченно-возвышенно-умозрительных эмпирей и фантазий. (Профессор Преображенский из булгаковского «Собачьего сердца», конечно, не в счет.) Другая раз-

⁶⁷ Ястребова Н.А. Театр 30-х. Зеркало и Зазеркалье. Искусство. Публика. Пресса. Власть. М., 2000. С. 145.

новидность интеллигента на сцене и киноэкране – коварный двурушник, вредитель, космополит, враг народа, шпион. Доминантой такого характера стали персонажи 1930–1950-х гг. – в пьесах С. Михалкова «Илья Головин», К. Симонова «Чужая тень», А. Штейна «Суд чести», Н. Погодина «Когда ломаются копыя» и множестве других. За «квартирным уплотнением» старого интеллигента послереволюционных лет последовало вытеснение его из общественного сознания как социально опасной и уж во всяком случае никчемной фигуры, неуместной в пору бурного коммунистического строительства.

В 1931-м политический идеолог тех лет А. Солъц писал по поводу постановки «Списка благодеев» в Театре Вс. Мейерхольда: «Для интеллигенции существует один благоприятный исход – слить свою жизнь с трудовыми массами, на службе у них заработать себе право на жизнь. Вот что, по-моему, хотели сказать автор и организатор спектакля Олеша и Мейерхольд»⁶⁸. А уже в январе 1932 года сам драматург на диспуте «Художник и эпоха» клятвенно заверял: «Я хочу перестроиться. Конечно, мне очень противно, чрезвычайно противно быть интеллигентом, вы не поверите, может быть, до чего это противно. Это слабость, от которой я хочу отказаться. Я хочу отказаться от всего, что во мне есть, и прежде всего от этой слабости. Я хочу свежей артериальной крови, и я ее найду. У меня поседели волосы рано, потому что я был слабым. И я мечтаю страстно, до воя, до слез, мечтаю о силе, которая должна быть в художнике восходящего класса, каковым я хочу быть»⁶⁹.

Философ М. Мамардашвили считал 1920–1930 гг. самым позорным временем жизни интеллигенции (впрочем, не только советской, но и европейской). Катастрофа советского человека – в насильственно внедряемой в его сознание и быт психологии партийности, в лишении права на личную ответственность и передаче ее коллективу, «руководству». Представление о ценности частной жизни изъято, аннулировано. Художник работает в пространстве санкционированной «картины мира», концепции характера, понимаемого как социализированный и целиком зависимый от власти управляемый субъект, как «винтик» навязанной ему социальной системы. Все частное, личное, обусловленное собственным интересом, рассматривается как индивидуалистическое противопоставление коллективу, массе, народу, стране.

Страх – эффективное средство подавления индивидуальной воли насильем, несвободой, реализуемое массовой пропагандой и подкрепленное полицейскими службами, – управляет поведением, заставляет принять нормы жизни, занять отведенное по закону высшей целесообразности место в системе социальных отношений. Лишь

⁶⁸ Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд... С. 508.

⁶⁹ Там же. С. 582.

прикоснувшийся к этой теме в пьесах «Страх» и «Ложь» А. Афиногенов был тут же одернут Сталиным и Горьким.

Театр как живой творческий организм, не укладывающийся в догмы официоза, противился ему в своей практике отношений с публикой. МХАТ тридцатых годов сознательно формировал репертуар из пьес А. Афиногенова, М. Булгакова, наконец, А. Чехова. «Страх», «Кабала святош» («Мольер»), «Три сестры». Спектакли находили живой отклик в зрительном зале как некий противовес антиинтеллигентскому официозному пафосу. Н. Ястребова пишет: «Существует мнение, что иносказательным, метафорическим, “почти современным” спектаклем о русской интеллигенции и ее судьбах стали “Три сестры” Немировича (1940), где МХАТ и его художники словами Чехова создали лирический, глубоко драматический, мужественный по сути своей спектакль-образ об испытаниях, через которые идут люди, культура, русская духовность среди все более сурового и крутого развития действительности. С ними, с героями, продолжала, по Немировичу, оставаться надежда»⁷⁰.

В Приветствии Третьему краевому съезду советов Горьковского края (1935) М. Горький напоминал: «...враг еще жив, он следит за нами изо всех углов и всегда способен воспользоваться каждым нашим промахом, ошибкой, обмолвкой... Нужно уметь чувствовать его, даже когда он молчит и дружелюбно улыбается, нужно уметь подмечать иезуитскую фальшивость его тона за словами его песен и речей. Нужно истреблять врага безжалостно и беспощадно, нимало не обращая внимания на стоны и вздохи профессиональных гуманистов»⁷¹.

Горьковское напоминание уместно сопоставить с наставлениями Сталина – сходство поразительно: «Ни один вредитель не будет все время вредить, если он не хочет быть разоблаченным в самый короткий срок. Наоборот, настоящий вредитель должен время от времени показывать успехи в своей работе, ибо это — единственное средство сохраниться ему, как вредителю, втереться в доверие и продолжить свою вредительскую работу»⁷². Всеобщая подозрительность и беззащитность во многом определяли социальное самочувствие в стране и, в частности, в театральном зале.

Массированными и целенаправленными идеологическими пропагандистскими воздействиями, подкрепленными мерами цензурными, репрессивно-режимными, административными достигалось морально-политическое единство общества. Правительственная, судебная, общественная трибуна, учебная и научная кафедра становятся одним из распространенных атрибутов театральной сцены 1930-х гг. Действие множества спектаклей воспроизводят разного рода партий-

⁷⁰ Ястребова Н.А. Театр 30-х... С. 169.

⁷¹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 27. С. 169, 389–390.

⁷² Сталин И.В. Указ. соч. Т. 12. С. 41.

ные собрания, совещания, митинги, сельские сходы и, конечно, суды. Чем очевиднее внедрялись в жизнь шантаж, полицейский сыск, произвол, ложь и политическая демагогия, тем больший ужас они должны были внушить, напяливая на себя маску правды. (Бертольд Брехт написал об этом цикл одноактных антифашистских пьес, объединив их общим названием «Страх и отчаяние Третьей империи». Как напоминание о прошлом и предупреждение о будущем пьеса поначалу вошла в советскую социальную и культурную жизнь, однако непростая сценическая судьба брехтовского произведения на советской сцене – недоброжелательство цензуры, а то и прямые запреты спектаклей – сама по себе достаточно красноречива.)

С трудом проходившие цензурные заслоны пьесы А. Афиногенова, Ю. Олеси, М. Булгакова шли, пока это было возможно, при полных аншлагах и обретали широкий резонанс в общественном сознании, прямо или опосредованно влияли на социальное самочувствие. Публика бурно принимала трагическую коллизию Елены Гончаровой, «прозрение» профессора Бородина – тем более, что уже с конца 1920-х гг. театральные зрители сами вынужденно участвовали в широких показательных судебных акциях, которые преднамеренно проводились с активной поддержкой комсомольских «групп скандирования», с участием «знатных людей», известных рабочих-стахановцев, рекордсменов-колхозников, лауреатов-писателей, артистов, художников, композиторов, артикулирующих «ярость масс» в тех же концертных залах, в театрах, домах культуры на спектаклях или на собраниях возмущенных трудящихся. В 1936–1938 гг. показательные суды стали проводиться в самых главных залах страны – в Большом театре Союза ССР и в Концертном зале Дома союзов. Потоки аудитории смешивались в единую массу, в истерическом порыве демонстрировавшую праведный гнев, требуя казней во имя высшей справедливости.

С кем вы, «мастера культуры»?

На вопрос Горького должны были четко ответить не только зарубежные «гости столицы», но и все советские художники. Их деятельность признавалась лояльной и полезной только при условии активного участия в «праздничном» искусстве, преисполненном пафоса революционного переустройства и создания мифологии светлого будущего.

В 1933 году указом правительства утвержден официальный «Марш Военно-воздушных сил СССР». Чеканные слова П. Германа, положенные на бойкий мотив Ю. Хайта запела вся страна:

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью.
Преодолеть пространство и простор.
Нам Сталин дал стальные руки-крылья
А вместо сердца пламенный мотор.

Все выше, и выше, и выше
Стремим мы полет наших птиц
И в каждом пропеллере дышит
Могущество наших границ!

Однако «в буднях великих строек, в веселом грохоте, в огнях и звонах» как-то забылось, что первоисточником «Авиамарша» была озорная шансонетка тех же авторов: «Все выше, и выше, и выше // Стремимся мы юбки поднять...» и т.д.⁷³ Теперь ключевая строфа должна была задать программное мироощущение каждого человека, живущего в атмосфере созидания гигантских социальных свершений, научно-технических открытий, невероятных культурных, трудовых производственных рекордов. Голод на юге страны, на Украине и в Белоруссии, расстрелы «врагов народа», тяжелые последствия коллективизации заслонялись масштабными зрелищами военных и спортивных парадов, демонстраций, юбилейными декадами искусств, массовым ликованием, предполагающими полное растворение личности в безбрежном море коллективного подъема чувств, взрыва эмоций всенародного восторга и беззаветной преданности власти.

М. Горький, как известно, опубликовал свой первый рассказ «Макар Чудра» в 1893 году. В начале XX века Горький – известный писатель, дружит с Чеховым, Буниным, Л. Андреевым, бывает у Л.Н. Толстого. «Мы все знаем, – записал Толстой 11 мая 1901 года в дневнике, – что босяки – люди и братья, но знаем это теоретически, он же (Горький. – *В.Д.*) показал нам их во весь рост, любя их, и заразил нас этой любовью»⁷⁴. Автор статьи в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона С. Венгеров не увидел «... ничего необычайного в том, что устами босяков Горького говорит самая новая полоса европейской и русской культуры. Философия этих босяков – своеобразнейшая амальгама жесткого ницшеанского поклонения силе с тем безграничным всепроникающим альтруизмом, который составляет основу русского демократизма... Прилив общественной бодрости, которым знаменуется вторая половина 90-х годов, получил свое определенное выражение в марксизме. Горький – пророк его или, вернее, один из его создателей: основные типы Горького созданы тогда, когда теоретики русского марксизма только что формулировали его основные положения»⁷⁵. Мнение С. Венгерова разделяли многие. Спустя десятилетия сходным образом охарактеризовал рубеж веков в отечественной культуре Г. Федотов: «В конце прошлого века босяки появляются в литературе не только в качестве темы, но

⁷³ Мечик Д. Театральные записки. Нью-Йорк, 1989. С. 49.

⁷⁴ Толстой Л. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928–1958. Т. 54. С. 98.

⁷⁵ Венгеров С. Горький // Новый энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., б.г. Т. 14. Стлб. 357.

и авторов. С Максима Горького можно датировать рождение новой демократии, с Шаляпиным она дает России своего гения»⁷⁶.

Контуры новой демократии, трансформированные в социальную и художественную жизнь начала века, Горький обрисовал в 1900 году в письме Чехову: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотя возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее...»⁷⁷. Этот постулат — чтобы не было похоже на жизнь, а было бы выше ее, лучше, красивее — через десятилетия лег в фундамент «искусства социалистического реализма», стал эстетической, идеологической и конструктивной догмой, которой мерились «полезность», «целесообразность» художественного произведения и лояльность его создателя.

Идея создания приподнятого над реальностью празднично-романтизированного искусства социалистического реализма, у колыбели которого встал Горький, владела сознанием писателя всю жизнь, он относился к ней трепетно и охранял от всяческих нападков. Так, осенью 1929 г. Горький написал из Сорренто письмо Сталину, в котором делился с вождем опасениями: в советской литературе наметился крен в сторону показа трудностей, сложных житейских обстоятельств, недостатков в строительстве социализма. Такая тенденция охлаждает энтузиазм трудящихся, демобилизует массы, она вредна и опасна⁷⁸.

Вождем отнесся с пониманием к тревогам писателя: «Мы не можем без самокритики, никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застои, загнивание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса. Конечно, самокритика дает материал врагам. В этом Вы совершенно правы. Но она же дает материал (и толчок) для нашего продвижения вперед, для развязывания строительной энергии трудящихся, для развития соревнования, для ударных бригад и т.д. Отрицательная сторона покрывается и перекрывается положительной. Возможно, что наша печать слишком выпячивает наши недостатки, а иногда даже (невольно) афиширует их. Это возможно и даже вероятно. И это, конечно, плохо. Вы требуйте, поэтому, уравновесить (я бы сказал — перекрыть) наши недостатки нашими достижениями. В этом Вы, конечно, правы. Мы этот пробел заполнить обязательно и безотлагательно. Можете в этом не сомневаться»⁷⁹.

В такой последовательности и верности своим идейным принципам, сложившимся в начале творческого пути, было бы мало уди-

⁷⁶ Федотов Г. И есть, и будет. Размышления о России и революции // Человек. 1993. № 2. С. 45.

⁷⁷ Горький М. Собр. соч. Т. 23. С. 187.

⁷⁸ См.: Из архивов партии // Известия ЦК КПСС. 1989, № 3. С. 184.

⁷⁹ Сталин И.В. Указ. соч. Т. 12. С. 176.

вительного, если бы не был известен другой Горький 1917–1920 гг., поры его «Несвоевременных мыслей», среди которых, в частности, встречается и такая: «Реформаторам из Смольного нет дела до России, они хладнокровно обрекают ее в жертву своей грезе о всемирной или европейской революции... И пока я могу, я буду твердить русскому пролетариату: “Тебя введут на гибель, тобою пользуются как материалом для бесчеловечного опыта, в глазах твоих вождей ты все еще не человек!”⁸⁰. Отражало ли это суждение Горького всего лишь «настроение момента»? Над этим ломают голову уже несколько поколений исследователей (Б. Бялик, В. Баранов, А. Ваксберг, А. Овчаренко, Б. Парамонов, Л. Сараскина и многие другие).

Действительно, спустя десять лет греза о мировой и европейской революции рассеялась как дым. Осознание реальности резко изменило стратегию и тактику построения социализма, который оказалось необходимым осуществлять в одиночку «отдельно взятой стране», в условиях злобещего капиталистического окружения. К тому же вскоре у Сталина появились союзники-конкуренты в претензиях если не на мировое, то уж во всяком случае на европейское идеологическое и территориальное господство — Муссолини, Гитлер, Франко. Это также внесло коррективы во внутреннюю и внешнюю политику СССР, в отношении к войне, в частности, о своем позитивном отношении к которой Горький также писал Сталину. Вождь успокаивал: «Мы ведь не против *всякой* войны, мы *против империалистической* войны, как войны контрреволюционной. Но мы за освободительную, антиимпериалистическую, революционную войну, несмотря на то, что такая война, как известно, не только не свободна от “ужасов кровопролития”, но даже изобилует ими. Мне кажется, что установка Воронского, собирающегося в поход против “ужасов” войны, мало чем отличается от установки буржуазных пацифистов»⁸¹.

Впрочем, в том, что вождь не остановится перед кровопролитием «во имя достижения благих целей», уже тогда сомневаться не приходилось. XV съезд ВКП(б), состоявшийся в декабре 1927 года, вошел в историю страны важными решениями: объявил о коллективизации сельского хозяйства, о подготовке наступления социализма по всему фронту, о запретах на всякое инакомыслие — доклад «Об оппозиции» сделал Г.К. Орджоникидзе. Обретение партийной монополии на власть, безоговорочное подавление меньшинства открывало путь личной диктатуре Сталина и его тирании.

Большевистская идея классовой непримиримости, усиленная пафосом революционного романтизма, методом социалистического реализма, была призвана сплотить на единой политико-идеологической платформе всех деятелей советского искусства.

⁸⁰ Горький М. Несвоевременные мысли. М., 1989. С. 96–97.

⁸¹ Сталин И.В. Указ. соч. Т. 12. С. 177.

«Мы живем в атмосфере ненависти к нам со стороны дикарей Европы, ее капиталистов, нам тоже нужно уметь ненавидеть, – искусство театра должно помочь нам в этом, – писал Горький в статье «О пьесах» (1933). – Наши молодые драматурги находятся в счастливым положении, они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен, так же, как и велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон Кихоты и Фаусты прошлого... Я не представляю себе, чему бы мог научиться у Островского современный молодой драматург... Меньше всего сейчас нам необходима лирика (пьес Чехова. – В. Д.)»⁸². В сознание масс внедряется новая система ценностей, новые понятия героического, гуманистического. Диалог строится на новой основе единого мировоззренческого понимания современной жизни.

В 1902 году Вл. Гиляровский по просьбе Станиславского и Немировича-Данченко знакомил артистов МХТ с лабиринтами московского «дна». Благодаря этому, как оказалось, небезопасному путешествию в спектакль «На дне» вошли достоверные приметы ночлежного быта, творчески переосмысленного и сценически воплощенного мастерами театра.

В 1929 году побывал на Соловках Горький и в восторженно-умиленных тонах описал свое «гостевание» в цикле очерков «По Союзу Советов». Иные эмоции вызвало посещение Соловков у партийного лидера С. Кирова. После встречи нового, 1930-го года руководство управления лагерей преподнесло Кирову подарок – фотоальбом о жизни заключенных Соловецкого лагеря – СЛОНа, число которых к тому времени приближалось к 70 000. «У многих людей мы прекратили физическое существование, на многих мы нагнали такой величайший, подобающий революции страх, что они и сейчас ходят с согбенными головами», – удовлетворенно прокомментировал Киров альбомные фото⁸³.

Экскурсии по концлагерям становятся традицией. Убедиться в эффективности социального перевоспитания масс приглашали «инженеров человеческих душ» – литераторов, художников, артистов. Вояж самого Горького предполагал посещение детских трудовых колоний, Соловков, писателей отправили на стройку Беломорско-Балтийского канала. Итогом впечатлений стала вышедшая в 1934 году художественно-публицистическая книга, восхваляющая процесс коллективистского социального перевоспитания «отбросов общества», превращения их в образцовых советских граждан – «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства. 1931–1934». Предисловие к ней написал Горький⁸⁴.

⁸² Горький М. Н. Собр. соч. в 30 т. Т. 26. С. 412, 420, 422.

⁸³ Сухарникова Т. «Мы нагнали такой подобающий революции страх» // Время новостей, 2007, 29 ноября. С. 7.

⁸⁴ Беломорско-Балтийский канал им. Сталина. История строительства. 1931–1934. М., 1934. С. 11–20.

А вот взгляд на этот «концентрационный ренессанс» с другой стороны лагерной ограды: «Весь рацион составлял по три черпака на душу. Вместо посуды каждый получал свой черпак затирухи – кто в ботинок, кто в фуражку, шапку, рукав или полу пиджака. Не получил – издыхай. Алюминиевые ложки отобрали, деревянные не дали. По этому кушать приходилось по-собачьи – языком вылизывать содержимое. Воды, кипятка, хлеба – не давали»⁸⁵. Очевидец так описывал визит Горького к заключенным. «Они шли попарно. Каждая пара несла на плечах тяжелое бревно. Согнутые спины, опущенные головы, рваная одежда, лапти на ногах. Сбоку колонны шли стрелки. При виде начальства колонна остановилась, головы поднялись. Остановился и экипаж Горького. Он сидел, опираясь на трость, и растерянно смотрел на истомленные лица...

– Много нас здесь, прошедших через царские тюрьмы, а эту не переживем.

Он (старик. – *В.Д.*) закашлялся, сплевывая кровь. Горький стоял в экипаже и тихо плакал. – Надо ехать, – прошептал начальник и толкнул кучера. Экипаж рванулся»⁸⁶.

В очерке «Соловки» Горький об этой встрече не упомянул. Но впечатления от поездок по лагерям и колониям не оставили его равнодушным. Горький сообщал Макаренко в октябре 1935 года: «Так же, как Вы, я высоко ценю и уважаю товарищей этого ряда (работников НКВД. – *В.Д.*). У нас писали о них мало и плохо... Сами они, к сожалению, скромны, говорят о себе молча. Было бы очень хорошо, если б, присмотревшись к наркомвнудельцам, Вы написали очерк или рассказ “Чекист”. Героическое Вы любите и умеете изобразить»⁸⁷.

Личное письмо, как это часто у Горького, продолжает его публицистику. В «Правде» от 26 января 1936 года он писал: «Работой чекистов в лагерях наглядно демонстрируется гуманизм пролетариата – гуманизм, который, развиваясь, объединит трудовой народ всей земли в единую, братскую семью, в единую творческую силу. О “гуманизме” буржуазии, который она пятьсот лет славил и восхваляла, можно не говорить в наши дни, он – издох... Вероятно, лет этак через пятьдесят, когда жизнь несколько остынет и людям конца XX столетия первая половина его покажется великолепной трагедией, эпосом пролетариата, – вероятно, тогда будет достойно освещена искусством, а также историей удивительная культурная работа рядовых чекистов в лагерях»⁸⁸.

Призывы писать о чекистах звучат и в письме Горького А. Щербакову: «“Беломорканал” и “Челюснинская эпопея” являются яр-

⁸⁵ Чирков Ю.Н. А все было так... М., 1991. С. 103–104.

⁸⁶ Там же. С. 105.

⁸⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 30. С. 404.

⁸⁸ Там же. Т. 27. С. 509–510.

чайшим выражением нового, пролетарского, социалистического гуманизма. Именно ТАКИМ гуманизмом мы воспитаем человека насквозь и целокупно, как это видно в результатах работы коммун и колоний ГПУ. И значит: нужно внедрять этот гуманизм в быт, в обыденщину, в упрямую среду мешанства, которую надобно или перевоспитать, или уничтожить»⁸⁹. В частном письме 1935 года Горький продолжает развивать эту мысль: «Особенно трудно воспитывать молодежь — беспризорников, правонарушителей. Однако чекистам, агентам ГПУ, удается достигать в этой работе отличных успехов — это я хорошо знаю по работе ГПУ в концлагерях, в колониях, коммунах...»⁹⁰. Авторитет карательных органов высоко поднят Горьким, а на призыв создавать о них художественные произведения живо откликнулись литераторы: только пьес о Беломорканале (не считая повестей, романов, рассказов, очерков, стихотворений) было написано около двухсот.

Программный доклад на I съезде советских писателей произнес М. Горький, доклад «О драматургии» — Н.Ф. Погодин. В нем нашлось место и для восторженных описаний путешествия по ГУЛАГУ: «Представьте себе такой случай. Мы сидим в столовой. Вбегает молодая женщина. У нее орден... Мы узнаем ее историю. Она страшные вещи нам рассказывала. И на вопрос: “Скажите, Павлова, вам приходилось убивать?” — она совершенно спокойно, без наигранности, без “опущенных глаз” сказала: “Конечно, да”. Не просто “да”, а “— конечно, да”. И эта Павлова, убивавшая, говорила, что когда Фирин (начальник лагеря. — В.Д.) с ней четыре часа разговаривал, она несколько раз у него рыдала и она пошла на канал»⁹¹. Рассказанный Погодиным эпизод стал идейно-ключевым в его пьесе «Аристократы» — о жизни в лагерях НКВД.

Премьера «Аристократов» состоялась в Реалистическом театре на Красной Пресне (режиссер Н.П. Охлопков) 17 января 1935 года. Свой версии «Аристократов» вскоре показал Большой драматический театр (режиссер В.В. Люце), а 26 мая 1935 года вышла премьера в Театре им. Вахтангова (режиссер Б.Е. Захава). На спектакль Реалистического театра пригласили А.Я. Вышинского, только что назначенного генеральным прокурором СССР. Обсуждая премьеру в Клубе мастеров искусств, Вышинский «... усомнился в воспитательной значимости пьесы, упрекнул театр в романтизации преступного мира: «Неужели театр считает избранную им тему актуальной?»»⁹². Но на этот раз радикально-проницательный прокурор ошибся: «Правда» на-

⁸⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 30. С. 367.

⁹⁰ Там же. С. 388.

⁹¹ Погодин Н. О драматургии // Первый съезд Союза советских писателей. М., 1934. С. 14.

⁹² Филиппов Б. Как я стал «домовым». М., 1974. С. 159–160.

печатала восторженную рецензию на спектакль драматурга К. Тренева. Безусловно, такая оценка была санкционирована «свыше».

«Аристократы» шли по всей стране — их поставили 200 театров. В 1936 году вышел в массовый прокат фильм «Заключенные» по мотивам пьесы: в главных ролях харизматические звезды театра и кинематографа М. Астангов, М. Яншин, Б. Добронравов. Критики Ю. Юзовский, С. Цимбал, И. Альтман, М. Янковский, П. Марков, старый революционер-большевик В. Антонов-Овсенко, китайский драматург Яо Чзун Нунг, американский писатель и театровед Бруно Аткинсон, режиссер из США



Н.П. Охлопков — актер и режиссер.
Портрет Н.П. Акимова

Додли Николе, руководитель консерватории в Анкаре Кязим Наджим, иранский театральный деятель Гуссейн Хан Нушамма, как и множество других участников IV Театрального фестиваля в Москве, высоко оценили «Аристократов».

Реалистический театр определил жанр «Аристократов» как «спектакль-карнавал». «Мы считаем, — писал Н.П. Охлопков, — что советский театр должен освоить традиции праздничного народного театра. Эта пьеса о перековке “потерянных для общества” и “неисправимых” людей — бандитов, воров, проституток. Современный зритель, участник социалистического строительства — живой свидетель огромных исторических побед, одерживаемых рабочим классом под руководством партии Ленина — Сталина, вправе требовать от театра спектакля, где можно было бы смеяться смехом бурной радости победителей. И если мы спектаклем “Аристократы” окажемся способными вызвать у зрителей такой смех, мы будем считать выполненной поставленную перед собой творческую задачу»⁹³.

Критик Ю. Юзовский описывал зал Реалистического театра на «Аристократах»: «Удар гонга. Тухнет и мгновенно загорается свет.

⁹³ Охлопков Н.П. О новом спектакле // Рабочая Москва. 1934, 3 ноября. С. 3.

Дюжина затянутых в голубое фигур рассыпается по сцене. Не давая опомниться, они забрасывают публику и друг друга тучами белого конфетти. В музыке — вьюга. В воздухе тысячи белых кружочков. Фигуры беснуются все больше. Музыка тоже. Из-за густого мелькания кружочков ни зги не видно. Метель. Она стихает. Мы оглядываемся по сторонам. Весь зрительный зал в снегу. У зрителя в рясницах застряли два кружочка. Он соглашается вообразить, что это снежинки, так что они даже начинают таять. А когда на площадке появляются застигнутые метелью, жмущиеся друг к другу фигуры, он верит, что им холодно. Что это север. Что это дикая местность между Белым и Балтийским морями. Что это ссыльные, приехавшие на стройку канала... Девушка перебирает лыжами на месте, мимо нее пробегают пригнувшись те же голубые фигуры, один пронесит веточку ели, другой ветку сосны, третий, задевая за шапочку, ветку туи, четвертый, пятый, еще, еще, все быстрее, быстрее, и вот перед нами огромный северный лес, сквозь который навстречу ветру мчится молодая физкультурница... «Аристократы» приобретают сейчас такое же значение для нашего театра, какое имела некогда вахтанговская «Турандот»⁹⁴.

«В «Аристократах» иногда звучат отголоски турандотовского прошлого театра», — вторит Ю. Юзовскому Б. Алперс⁹⁵. Эстетическая оценка критиков на удивление точно совпала с оценкой политической, пропагандистской, с восторженным мнением ангажированных зрителей. Герой Советского Союза легчик А. Ляпидевский, отметив глубину отражения авторами «мудрой политики НКВД», противопоставил жестокость буржуазной пенитенциарной системы гуманистическим порядкам советских лагерей: «Из тюрем Синг-Синг в Новой Каледонии и из всех сотен и тысяч капиталистических застенков и темниц никогда еще не выходил хотя бы один социально выздоровевший человек. Оттуда выходят, если вообще выходят, только остатки людей, искалеченные инвалиды, живые трупы. Советская система превратила «аристократов» легкой наживы в честных граждан нашей страны, отважных талантливых строителей одного из крупнейших наших сооружений. Рядом со мною, как раз на этом же спектакле, сидело несколько десятков таких людей, награжденных грамотами, почетными званиями ударников, героев Беломорско-Балтийского канала и ныне строителей канала Волга-Москва»⁹⁶.

Было бы неверным считать, что в «Аристократах» Погодин стал первооткрывателем «темы трудовой перековки». Уже прошла по киноэкранам «Путевка в жизнь» (1933) Н. Экка с Н. Баталовым в роли начальника коммуны Сергеева. Уже поставлена на тузовских сце-

⁹⁴ Юзовский Ю. О драматургии и театре. в 2-х ч. Ч. 1, М., 1982. С. 43–44.

⁹⁵ Алперс Б. Театральные очерки. Ч. 2. С. 302.

⁹⁶ Ляпидевский А. Об «Аристократах» // Сов. искусство. 1935, 5 ноября.

нах пьеса А. Крона «Винтовка 492116» (1929) — о перевоспитании четырех беспризорников в красноармейской части. Уже нашли широкого читателя повести «Республика ШКИД» А. Белыха и Л. Пантелеева (1927), «Педагогическая поэма» А. Макаренко (1933), «Я люблю» А. Авдеенко (1933), получившие добрые напутствия Горького. Но между «Аристократами» и названными произведениями имелось принципиальное различие: в пьесе Н. Погодина речь шла не о детях-подростках, сбившихся в стаю и обретших с помощью мудрых наставников новое нравственное самосознание и место в обществе, но о людях зрелых, сознательно противопоставивших себя режиму. И в этом плане Погодиным была совершена подмена, серьезный идейно-смысловой сдвиг.

Как известно, рабскую силу на стройке Беломорканала составляли прежде всего политические заключенные, а не уголовные элементы. Система ГУЛАГа, зародившаяся еще в годы ленинского правления, реализовывала в масштабах страны концепцию организованной изоляции и ликвидации инакомыслящих, устрашения общества в целом. Поэтому смещение акцентов, перевод политических, идейных противников и просто несогласных с социалистическим режимом в категорию уголовных преступников, нарушителей общественного порядка порождали в общественном мнении обманчивую иллюзию социальной справедливости. Люди, заключенные по политическим мотивам, оказались отодвинуты на второй план, в фон, и представлены жалкими, ничтожными фигурами, которых как серьезных противников не стоило и принимать во внимание. Зато яркими своеобразными личностями выступали уголовники со своим кодексом чести, достоинства, «профессиональной» солидарности, представители «блатной элиты» — отсюда и возникло ироничное название пьесы — «Аристократы» в кавычках.

Погодин и Охлопков с восхищением показывали, сколь высок и непререкаем авторитет вора в законе Кости-Капитана — даже здесь, в лагерных бараках, окруженных колючей проволокой и сторожевыми вышками чекистов. Неотразимо обаятельный властный блатарь — мечта многих актеров яркохарактерного, романтического амплуа. Достаточно сказать, что Костя стал событием в творческой биографии таких мастеров сцены, как Р. Симонов в театре им. Евг. Вахтангова, В. Полицеймако в Большом драматическом театре, М. Астангов (он сыграл Костю в фильме Е. Червякова «Заклученные»). В спектакле Охлопкова роль Кости-Капитана исполнял П. Аржанов. Вожак блатной вольницы, азартный игрок с роковой внешностью завсегда-тая шикарных притонов сразу приобретал симпатии публики. Отважный, дерзкий, находчивый, острый на язык, с резкими движениями, с динамичной пружинистой походкой молодого зверя. Его бояться, уважают, восхищаются и даже любят. Костя Аржанова — незаурядная личность, масштабная фигура, Хозяин жизни со своей философией существования.

Чекисты, по одиночке вырывая из костиного окружения его друзей и подельников, вкрадчивой задушевностью вовлекают их в созидательный трудовой процесс, исправляют укоренившиеся нравы и привычки, пробуждают сознательность трудового человека. Начальников лагеря и их помощников играли «фактурные» артисты, «социальные герои» мощного внутреннего темперамента — А. Новиков, Г. Абрикосов, позднее А. Ханов, Е. Самойлов. Под напором безусловной социальной правоты эмоциональная возбужденность и уверенность Кости — П. Аржанова угасали. Костя терял единомышленников и поклонников, блатная романтика вытеснялась устойчивой атрибутикой социалистического быта, кумачовыми стягами, азартом социалистического соревнования.

Налетчица Соня — шикарная дива (В. Беленькая, в возобновленном варианте — В. Орлова), будто сошедшая с экрана порочная кинозвезда, Костина давняя подруга, обезоружена беседой с обаятельным тонким психологом — начальником лагеря. Он пробудил в ней желание честно трудиться, теперь она заморожена мечтой вызвать на соцсоревнование Костю-Капитана! Костю назначили бригадиром. Он потрясен доверием руководства. Энергия блатного куража направлена надсмотрщиками в русло коллективного трудового энтузиазма. Уголовники становятся передовиками стройки. Чекисты торжествуют морально-психологическую победу.

«Карнавальность» спектакля Н. Охлопкова, открытая условность сценического решения обусловила вольность обращения с реальностью лагерного быта: слуги просцениума на глазах изумленной публики воссоздавали пластическими композициями и техническими эффектами зимнюю пургу. Горизонтально натянутая кумачовая ткань перед сидящим на стуле актером означала перенос действия в кабинет начальника лагеря, расположившегося за «условным» письменным столом с телефоном. Броским эффектным приемом режиссер вытеснял жестокую социальную правду 30-х годов, красочная игровая зрелищность, фееричность эмоционально внедряла в сознание публики заведомо ложную идею.

Жизнь каторжан благостна и идиллична. Прибывшие навещать заключенных родственники потрясены, а неопытные надзиратели получают от начлагеря нагоняй за недостаточно учтивый прием гостей.

— Каторга, а он окреп и загорел. Ничего не понимаю! — изумляется дама, прибывшая на свидание с сыном — инженером-вредителем Садовским. Ее прерывает комендант:

— Прошу вас в машину. — В какую машину? Куда? — с опаской переспрашивает Садовский.

— Начальник лагеря приказал отправить вашу мамашу в машине. Позвольте ваши вещи, позвольте вашу руку. Здесь скользко.

Не каторга, а великосветский аристократический салон...

Спектакль завершался музыкально-хореографической пасторалью, братанием всего лагерного населения без различия положения, чинов, званий, уголовной иерархии. Танцуют, поют, обнимаются эки, надзиратели, вольнонаемные, родственники, начальники, мелкая вохра.

Были попытки и иной трактовки «Аристократов». Б. Захава в Вахтанговском театре (совместно с художником В. Рындиным), поручив роль Кости-Капитана Р. Симонову, существенно переосмыслил его биографию и судьбу. За плечами вахтанговского Кости усталость, страх погони, расправы. Он мрачен и зол на судьбу, приведшую его в лагерь, а оказанное доверие чекистов принимает как еще одну злую насмешку фортуны. Почти до самого финала спектакля в Косте Р. Симонова напряженно бился нерв внутреннего сопротивления. «Пробуждение человека, недоверие к себе и другим, желание и боязнь поверить, чувство обманутого доверия — все это Симонов передает с замечательной силой», — писал П. Марков, который, кстати, весьма настороженно отнесся к режиссерскому эксперименту Охлопкова. Тонкий критик почувствовал глубинную фальшь спектакля и не скрыл своих ощущений от читателей. «Он (Охлопков. — В.Д.) напрасно придал спектаклю черты карнавала, тем самым сведя до минимума роль труда в процессе перестройки беломорстроевцев, и без того неясную у автора»⁹⁷. Но примечательно: в сценической истории «Аристократов» линия серьезного драматического спектакля, заданная вахтанговцами, получила весьма скромное продолжение, тогда как зрелищно-развлекательное шоу Охлопкова продержалось в его театре почти полвека и имело массу подражательных копий.

В связи с этим важно заметить: четко определив жанр пьесы — комедия — и укрепив жанровое обозначение взятым в кавычки названием — «Аристократы», — Погодин, как можно предположить, даже выбором имен главных героев — Кости и Сони — отсылал зрителя к известному в начале века лубочному сюжету — «Соньке-золотой ручке». Массово тиражированная книжка и шестисерийный фильм 1915 года в тридцатых годах еще у многих на памяти. С другой стороны, броская внешность Кости-Капитана — меховой морской бушлат, капитанская фуражка, окурок в углу наשמливо сжатых губ, развевающийся шарф, жаргон, грубоватый юмор, циничное ерничество, наконец, неотразимое обаяние — черты народного любимца публики 30-х годов, героя популярных плутовских романов И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931) Остапа Бендера. Даже известная фраза Остапа «Командовать парадом буду я!» трансформирована в деловых распоряжениях погодинского героя: «Начальник побега — я. Команда — ты и Софья. Это будет мировой рейд!» Можно полагать также, что моряк Костя

⁹⁷ Марков П. Указ. соч. Т. 4. С. 100–101.

и рыбачка Соня из песни Н. Богословского и Н. Агатова «Шаланды, полные кефали...», исполняемая одесситом Аркадием Дзюбиным — М. Бернесом в фильме «Два бойца» (1943). имели своими прототипами «Аристократов», столь популярных в предвоенные годы.

Впрочем, это частности. Главное — в другом: «Аристократы» Погодина — Охлопкова — вершина идеологического театра 1930-х годов, питаемого всей мощью репрессивного режима, цинизмом политической демагогии, угрозой физического уничтожения, изощренного надругательства над личностью, над нравственными и социальными идеалами, над человечностью, наконец. Понятия свободы, правды, человека и Бога распяты, уничтожены, растоптаны, вывернуты наизнанку и поставлены в ряд атрибутов сталинской всеокрушающей заботы.

«Внедрение счастья» через аморальность, насилие и террор государственной политики во всех ее аспектах предполагало весомое идеологическое обоснование. Усилия многотысячной армии идеологов, начиная от ее нижних агитпроповских чинов, пионерских вожатых и комсомольских агитаторов, разъездных лекторов, политруков, комиссаров, кончая высшим пропагандистским генералитетом, были призваны оправдать тотальное рагсление общественной морали. Ложь, страх, доноительство, единогласное гневное осуждение, возбужденное «чувство глубокого удовлетворения», благодарности за заботу, бурные аплодисменты, переходящие в овацию, скандирование лозунгов, прославляющих мудрую политику вождя и учителя, единство партии и народа становились нормой повседневного существования.

Обильная критическая литература объявляла Костю-Капитана, чекиста Громова, Начальника лагеря принципиально новыми героями современности. Видимо, таких героев имел в виду и Горький в своей программной статье «О пьесах». «Аристократы» действительно внесли принципиальную новизну в эстетику и проблемное содержание советского театра — они интерпретировали асоциальные элементы как опору нового режима. Новаторство сценической формы и положенные в основу спектакля Охлопкова реалии не заслоняли живучих литературных традиций в выборе самих характеров пьесы, имевших предшественников прежде всего в горьковских люмпенх-боссяках. Но разрыв между плакатным литературно-театральным героем и реальным человеком рождал и укреплял в сознании широкой публики ложь, двойной стандарт существования, он девальвировал нравственные основы жизни, оправдывал обман, безответственность, производственный брак, способствовал деградации рабочего сознания, люмпенизации, прикрываемой чванством пролетарского гегемонизма. Когда «инженеры человеческих душ» в книге о Беломорканале вдохновенно описывали гулаговскую «перековку», М.Н. Рютин писал предсмертный памфлет «Сталин и кризис пролетарской диктатуры». В одиночной камере Лефортовской тюрьмы особого назначения

он следил за дискуссией, предшествующей писательскому съезду: «Прочел на днях Горького “Литературные забавы”! Тягостное впечатление!.. Горький — “певец” человека превратился в Тартюфа. Горький “Макара Чудры”, “Старухи Изергиль” и “Бывших людей” — в тщеславного ханжу и стяжателя “золотых табакерок”»⁹⁸.

Жанровое решение «Аристократов» отражало дух времени с его карнавальным ликованием, блеском спортивных парадов, торжественных шествий, демонстраций с духовыми оркестрами и танцевальными пантомимами, с атмосферой массового экстаза, предлагающего полное растворение личности в безбрежном море коллективного восторга.

А.И. Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГ» писал о том, что строительство Беломорско-Балтийского канала имело для страны не столько практический, экономический смысл, сколько преследовало демонстрацию мощи сталинских политических и идеологических преобразований. В этом смысле «Аристократы» целиком отвечали поставленной задаче. Сказка о «перековке» оппозиционеров и преступников в образцово-показательных патриотов внедрялась в сознание зрителей как прекрасная и неизбежная быль.

Традиция театрализованно-развлекательных представлений в застенках и лагерях была заложена советским режимом сразу после октябрьского переворота. Кн. С.Е. Трубецкой вспоминал, как в Таганской тюрьме готовились к приезду наркомюста Д. Курского. Заключенным вменялось в обязанность подготовить специальную художественную программу: «Тюремный балалаечный оркестр и артисты (из заключенных), а также — коронный номер — приезжие артисты и между ними известный Москвин из Художественного театра... Концерт был слышен по всей тюрьме. Москвин с присущим ему талантом читал смешные рассказы Чехова, а тут же в соседнем коридоре сидело несколько “смертников”, ожидающих расстрела, может быть, эту самую ночь...»⁹⁹.

Исследователь деятельности гулаговских театров Н. Кузякина сообщает: «На стройке Беломорско-Балтийского канала в Медвежьегорске в 1934–1935 гг. работали И.Г. Терентьев, А.Г. Алексеев, А.Е. Ларионов, А.С. Курбас, ставивший здесь “Интервенцию” Славина. Но вскоре Курбас попал в немилость лагерного начальства, сам его допуск к театру был расценен как политическая ошибка, он был переведен в СЛОН, где и поставил свои последние спектакли — “Коварство и любовь” Шиллера и “Аристократов” Погодина»¹⁰⁰.

⁹⁸ Рютин М. На колени не встану! М., 1992. С. 32

⁹⁹ Трубецкой С. Минувшее. М., 1991. С. 301–302.

¹⁰⁰ Кузякина Н. Театр на Соловках и в Медвежьей горе // Вопросы театра. М., 1990. С. 250.

Рождение взаимного доверия, сближение интересов карательных и уголовных структур интерпретировались в «Аристократах» как важная социально-воспитательная гуманно-преобразующая акция. Между тем одной из целей таких контактов, как хорошо известно по свидетельствам очевидцев, была вербовка секретных сотрудников и осведомителей. Еще со времен революции 1905 года большевистская партия широко привлекала уголовников для решения своих стратегических и тактических задач. В «Аристократах» традиция этих давних связей, овеванных романтико-героическим флером, обрела свою художественную легализацию, наглядно показав работу вербовочного механизма. Здесь уголовник и чекист, жертва и преследователь как бы слились в целостный образ защитника народных интересов, высшей социальной правды.

Традиция советского политического маскарада по-разному трансформировалась в массовых празднествах 1920-х гг., в спектаклях Мейерхольда, Таирова, Акимова, Охлопкова. Последний вышел из театра Мейерхольда; влияние на него Мастера очевидно. Публика 1930-х годов, жившая в нагнетании идеологических мифов и официозных стереотипов, нуждалась в объяснении жизни, и «Аристократы» отвечали на вопросы опутанного пропагандой массового сознания, направляя его по ложному пути, совершая грубую нравственную, фактологическую, социально-психологическую фальсификацию. Художественно-эмоциональным воздействием театр подчинял настроения зала, интерпретировал трагическую проблему бытия в развлекательно-комедийном плане, переключал социально-психологическое самочувствие в русло всеобщего массового восторга, коллективистской эйфории, снимал общественное напряжение атмосферой игры, маскарадности. Социальный протест получал неожиданное разрешение, которое устраивало всех, легитимизировало откровенную фальсификацию по взаимному согласию сторон, «по умолчанию».

Пик «театрализации» ГУЛАГа пришелся на время грандиозных политических спекуляций, на миф социалистического благоденствия. В этом контексте показ невероятных достижений новой социалистической пенитенциарной системы (как и показ достижений коллективизации, индустриализации, культурных преобразований и пр.) отражал парадно-митинговую картинность, декоративность, праздничность социалистического образа жизни. Советская каторга и тюрьма должны были вписаться в ряд массовых парадно-показательных представлений и ритуалов. Увлеченная ярким зрелищем, публика под воздействием театра возвышала криминальное «дно» и «сращенные» с ним властные структуры до образца социального порядка, прониклась общим нравственным торжеством палачей и надсмотрщиков, преобразовавших тюрьму и каторгу в универсальную социально-воспитательную организацию идеального общества будущего, своего рода «город Солнца».

Глава четвертая

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Театр детства: сказка и быль

Социалистический реализм предполагал непререкаемый показ социальных успехов в узнаваемых житейских формах, в ликующе-победных интонациях «мажора», – по выражению А. Макаренко. Жизнелюбие подкрепляется форсированной уверенностью в грядущем успехе, неудержимым восторгом сплоченной классовой аудитории, социальным оптимизмом. Потому «правда жизни» должна быть утверждающей, бодрой, общепонятной, всеохватной, общедоступной.

Идея тотального оптимизма как определяющая мироощущение советского человека отражала суть социального заказа. Вс. Вишневский в записной книжке отмечал: «Увидел ряд отрывков и ясно, как некогда, в 1929 году, финал “Последнего решительного” – увидел финал: умирание командира, большевика... Колоссальной силы человек. Смерть скрашивают матросы-бойцы, стараясь делать вид, что ничего особенного нет. Они рассказывают, шутят... Командир умирает медленно, среди шуток и смеха, приказывая (приказ передается по всей цепи всем) смеяться... Матросы смеются, смех нарастает, достигая силы буйного, вызывающего грохота. Среди смеха командир умер. Сняты фуражки... Сильнее смерти!»¹.

Презрение к жизни. В смерти – победа над личностью. Человек смертен, бессмертна масса, коллектив, и именно слияние с массой, растворение в ней делает человека бессмертным. Смерть – явление повседневное, бытовое, неприметное, «житейское». Скорбь по ушедшему в мир иной неуместна.

Большевистская мифология обожествляла коллективистские реальности: массу, класс, партию, государство, коллективистское революционное сознание. Коллективистская преданность люмпена отражала его страх остаться вне среды, вне толпы, отъединенным от групповой солидарности.

¹ *Вишневский Вс.* Статьи. Дневники. Письма о литературе и искусстве. М., 1961. С. 81.

„ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ“

ВС. ВИШНЕВСКОГО

ПОСВЯЩАЮ ВАМ

А В Т О Р

Кронштадт 1931

Автор спектакля	Вс. МЕЙЕРХОЛЬД (Режиссерская работа посвящается Всесоюзному Ленинскому Коммуни- стическому Союзу Молодежи).
Музыка	В. Я. ШЕБАЛИНА.
Дирижер оркестра	Ю. С. НИКОЛЬСКИЙ.
Режиссеры-лаборанты	КОЗИКОВ ЦЕТНЕРОВИЧ НЕСТЕРОВ ЗИНАИДА РАЙХ
Помреж	КОЛПАШНИКОВ
Суфлер	АНИСИМОВ
Вещественное оформление:	Архитектор С. Е. ВАХТАНГОВ (по плану и под руководством ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА).
Танцы поставлены	А. М. МЕССЕРЕРОМ
Состав оркестра:	НЕЙМАН (концертмейстер, солист I скрипок), БЕ ЛОЦЕРКОВСКИЙ , ПИЩИКОВ , БАСИЛЬЕВ (первые скрипки), ФЕЛИЦИАНТ (концертмейстер 2 скри- пок), МАЙБОРОДА (2 скрипка), ДУБ (1 альт), ДЬЯКОНОВ (2 альт), ГЕОРГИАН (виолончель, солист), ВЕЧТОМОВ (виолончель), ШПИЛЬБЕРГ (контрабас), ХАИНСКИЙ (флейта), КРАСНОВ (го- бой), ХАЗАНОВСКИЙ (1 кларнет-саксофон), ТОКА-

«Последний решительный» – программка спектакля

Проповедью аскетизма, восторгом братского единства большевизм рекрутировал в свои ряды преданных волонтеров нового режима. В стране пролетарской диктатуры привязанность к очагу, к дому, к семье – буржуазный предрассудок. Партийный функционер Д. Мануильский поучал молодое поколение: «Мораль старых большевиков – жертвовать личной жизнью во имя интересов рабочего класса, быть спартанцем во всем, уделять мало внимания сексуальным мудрствованиям, учиться, читать, работать. Эта испытанная мораль еще долго будет в силе»². Другой идеолог, А.А. Сольц, категорически требовал: «Всеми своими обычаями, всеми своими правилами ты должен быть близок той массе, которую представляешь. Раз у тебя другая жизнь, то ты с червоточиною и можешь уйти из партии»³. Коллективного человека нельзя воспитать в индивидуальной семье. Сознательные родители, если хотят освободить детей от мещанства, должны самоизолироваться от них: «Только таким образом мы изживем проклятие прошлого, фатальную передачу ребенку всех наследственных качеств, воспринятых нами от наших предков... Только коллективным творчеством мы можем в нем воспитать подчинение своего “я” общей воле»⁴.

В русле таких радикальных партийно-идеологических догм разрабатывалась вся система воспитания нового человека. Она нашла свое выражение в искусстве – в драматургии и театре, в литературе, в изобразительном искусстве, в массовой песне.

На безусловном подчинении коллективу, на безоглядной убежденности в его правоте и непогрешимости строился воспитательно-педагогический процесс в военизированных трудовых колониях имени Дзержинского и имени Горького, созданных А.С. Макаренко. На иные постулаты опиралась работа с подростками в Школе имени Достоевского, описанной Г. Белых и Л. Пантелеевым в повести «Республика ШКИД». Присвоенные воспитательным учреждениям имена – Достоевского, Дзержинского, Горького – отражали направленность этих учреждений. В школе им. Достоевского социальная адаптация осуществлялась в ходе живого, личностного общения детей и воспитателей, носителей высоких нравственных нормативов, противопоставленных разрушительной стихии люмпенизированной толпы. Распущенная удаль беспредела и вседозволенности умиралась постепенным осознанием «республиканской», «шкидовской» морали, поставившей авторитет личности, защиту человечности в основу уклада жизни.

² Мануильский Д.З. Мысли вскользь о революции и чадающем быте // Коммунист. 1923, 12 сентября. С. 6.

³ Сольц А.А. Этика партийца // Правда. 1925, 22 августа. С. 2.

⁴ Там же. С. 2.

Школу имени Достоевского вскоре закрыли, а ее педагогический коллектив, состоявший из сторонников социально-индивидуального воспитания, распустили как подверженный вредным буржуазным влияниям. Одного из авторов повести «Республика ШКИД», Г. Белых, в 1938 году репрессировали, саму книгу, резко раскритикованную А. Макаренко, объявили «вредной» и до 1961 года не издавали.

Установкам ШКИД А. Макаренко противопоставил военизированный быт, описанный в повестях «Педагогическая поэма» и «Флаги на башнях». Сразу после выхода «Поэмы» в 1934 году ее осудили за «казарменную педагогику», но с укреплением сталинизма концепции Макаренко становились ориентирами образцово-милитаристской большевистской педагогики. Подавление личности в колонистах подтверждало и оправдывало постулат тотального воздействия на человека коллектива. Авторитет массы поднят над значимостью и достоинством отдельной личности. Круговая порука, зависимость всех от одного и одного от всех ограничивала поле формирования свободной личности. «Среди интеллигенции, – брезгливо писал А. Макаренко в частном письме 1937 года, – была искони вера в особую роль душевности, в какое-то особое значение любимого учителя, в сверхъестественное значение таких нелепостей, как то, что якобы воспитатель должен быть чутким, добрым, любящим детей, энтузиаст с сердцем, переполненным любви даже к самому испорченному ребенку. Какая чушь!.. Кому это надо? Может быть, врагам? А нам, большевикам-педагогам, нужна уверенность в завтрашнем дне, нужна беспощадность к врагам... В воспитательных учреждениях должна торжествовать логика: для коллектива, через коллектив, в коллектив! И непременно – Мажор! Улыбки! Смех! Веселые ребята! Веселые педагоги!»⁵

Милитаризация воспитания пронизывает все стадии и звенья художественно-педагогической практики 1930-х годов. Публичный казарменный быт, в котором человек не может заслонить свою частную жизнь от назойливых глаз окружающих, романтизируется в спектаклях, фильмах. Красный командир, моряк, пограничник, летчик, чекист – герой времени, верный друг и старший наставник, главная ключевая фигура жизни. Армия – оплот большевистской нравственности и железной дисциплины на всех уровнях социалистического общества, начиная с детских воспитательных колоний, исправительно-трудовых, пионерских и комсомольских лагерей и кончая образцовыми воинскими поселениями, пограничными заставами, ансамблями песни и пляски и т.п. М. Горький славит чекистов, летчиков; поэты, драматурги, композиторы-песенники, кинематографисты воссоздают героические характеры бойцов. Краснозвездная военная символика украшает школьные тетради, блокноты, наглядные пособия, игрушки, конфеты. Советские пионеры воодушевленно

⁵ См.: *Азаров Ю.* Не податься тебе, старик! М., 1989.

поют бравые песни – «Возьмем винтовки новые, на штык флажки! И с песнею веселою пойдем в кружки» – слова В. Маяковского, мелодия В. Белого, «Климу Ворошилову письмо я написал: “Товарищ Ворошилов, народный комиссар...”» – текст Л. Квитко, мелодия А. Акуленко, пламенно читают стихи С. Михалкова – «И в наши дни, и в старину – сто лет тому назад – всегда была игра в войну любимой у ребят». Среди героев подростковой литературы тех лет – самоотверженный мальчишка из рассказа А. Пантелеева «Честное слово», забытый друзьями в игре часовой, замерший в ожидании «настоящего командира», который бы разрешил ему покинуть сторожевой пост. А автор всесоюзной повести «Тимур и его команда» и снятого по ней популярного фильма А. Гайдар весной 1941 года на совещании в ЦК ВЛКСМ скажет фразу, которую тут же растиражируют пропагандисты «Пусть потом когда-нибудь подумают, что вот жили такие люди, которые из хитрости назвались детскими писателями. На самом деле они готовили краснорозетную Красную гвардию»⁶. Страна готовилась к войне, и милитаризованная воспитательно-идеологическая концепция Макаренко–Вишневого–Гайдара–Михалкова отвечала установкам режима и поддерживалась Горьким.

Зданий для воспитательных и пенитенциарных учреждений советской власти не хватало. Поначалу колонистов и заключенных размещали в экспроприированных у церкви постройках, храмах, скитах и пр. В этом состоял и глубокий идеологический смысл. Можно было ликвидировать множество священнослужителей, но важнее публично, показательно связать всех добровольных и вынужденных участников карательных операций круговой порукой надругательства, кощунства над прошлым, над святыми стенами, в которых хранились тайны духовного исповедничества и нравственного очищения. Вседозволенность коллективного осквернения святынь становилась наглядным опровержением духовных ценностей свергнутого режима, «буржуазной идеологии», а демонстрируемая ненаказуемость крепила в каждом убежденность в своей нравственной правоте и социально-классовом превосходстве.

Вызов социальной памяти, отторжение исторического прошлого, преднамеренное снижение ценностных ориентиров обусловили смену их функциональных назначений в повседневном бытии. Горький в очерках «По Союзу Советов» описал жизнь подростков в Николо-Угрешском монастыре под Звенигородом и в Куряжском монастыре под Харьковом. В Куряже колонисты задумали экспроприировать местную церковь. Горький сочувственно пишет: «По праздникам в ней молятся десятка два-три стариков и старух из ближайших деревень. Эта церковь очень мешает колонистам, они смотрят на нее и вздыхают: “Эх, отдали бы ее нам, мы бы ее утилизировали под столовую...”»

⁶ Гайдар А. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1959–1960. Т. 3. 1960. С. 48.

Они попробовали завоевать ее ночью: под праздник сняли с колокольни все мелкие колокола и расположили их на амвоне в церкви, устраивали еще много различных чудес, но все это строго запретило им начальство из города»⁷. Горький досадует: городские чиновники-шкрабы остудили искренний порыв макаренковских энтузиастов.

3 сентября 1932 года в уральской деревне Герасимовка убили Павла Морозова – за донос на вредителя-отца. Одобрение и героизация поступка крестьянского подростка самим Максимом Горьким вызвали мощную волну детского энтузиазма. 16 марта 1934 года «Пионерская правда» опубликовала письмо пионерки Ольги Белькиной в Спасское ОГПУ о беспорядках в селе и вредителях-родственниках. Пресса сообщала о самоотверженных действиях последователей Морозова и Белькиной. ЦК ВЛКСМ учредило Книгу почета, куда заносились имена пионеров-героев. Энергия доносчиков и масштабы их деятельности вызвали ответную реакцию – самосуд и расправу над оболваненными детьми. М. Горький на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года признал: «Пионеров перебито уже много. В то же время они все более активно входят в нашу действительность как некая рабочая сила»⁸. Число убитых подростков за четыре года возросло до шестидесяти, местные власти принимают экстренные меры по охране юных осведомителей. Тем не менее в увлекательную доносительскую деятельность стали включаться целыми семьями. На Всесоюзном совещании стахановцев в 1937 году Г. Орджоникидзе рассказал об удивительной семье Артемовых: отец, мать и пятеро детей сообщили в органы о 172 подозрительных лицах, за что были отмечены наградами и ценными подарками. Именами пламенных осведомителей называли улицы, поселки, стадионы, парки, дома пионеров, школы, детские театры. О Павлике Морозове драматурги, поэты, композиторы создавали поэмы, повести, песни, спектакли и кинофильмы. Среди первых – двадцатидвухлетний стихотворец, студент Литературного института Сергей Михалков: «Был с врагом в борьбе Морозов Павел // И других бороться с ним учил. // Перед всей деревней выступая, // Своего отца разоблачил<...> // Был убит Морозов кулаками, // Был в тайге зарезан пионер. // И к убийцам ненависть утроив, // Потеряв бойца в своих рядах, // Про дела погибшего героя // Не забыть ребятам никогда!»⁹

В 1920-х гг. у ТЮЗов появились конкуренты – пролеткультовские театры рабочей молодежи. Создание так называемого «Пионерского ТРАМа» должно было приблизить театр к пролетарской массе. Если

⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 17. М., 1952. С. 161.

⁸ Горький М. Литература и кино // Литературная газета. 1935, 15 апреля. С. 2.

⁹ См.: Дружников Ю. Вознесение Павлика Морозова // Родник. 1990, № 4. С. 51.

учесть, что в эти годы «левый театральный фронт» яростно выступал против «психологического», реалистического театра, рапповская критика отвергала сказку, классику, а Пролеткульт требовал объединения детских театров с культурно-просветительскими организациями, то нетрудно представить, сколь сильно лихорадило театры для детей.

Роспуск РАПП и Пролеткульта ослабил давление на ТЮЗы, на какое-то время отпали упрёки в недостаточной пропаганде «революционно-пролетарских идеалов», в «отсталой академичности», в афишу вернулись классика и сказка.

Еще в первую годовщину петроградского ТЮЗа журнал «Жизнь искусства» приветствовал труппу напутствием режиссера С.Э. Радлова: «Хотелось бы, чтобы искусство в сожительстве с педагогикой не оказалось под башмаком этой немного педантичной дамы»¹⁰. Впоследствии театру не раз приходилось вступаться за подлинное искусство и поддерживать натиск тех, кто пытался ограничить функции ТЮЗа примитивными назиданиями.

Нарубеже 1920–1930-х гг. приемы затейнических игро-спектаклей и агитмассовых представлений приелись, обнаружили упрощенную схематичность, несостоятельность; возникла насущная потребность в полноценной литературной основе. К тому же предпринятый в те годы разгром педологии был воспринят некоторыми деятелями ТЮЗов как сигнал к полному отказу от какой-либо воспитательной специфики детского театра вообще. В известной мере этому способствовала крылатая фраза К.С. Станиславского, сказанная при встрече с Б.В. Зоном: «Для детей нужно играть как для взрослых, только еще лучше! Еще правдивей и чище»¹¹. Высказывание мэтра, часто толкуемое весьма произвольно, способствовало размыванию четких представлений о художественно-воспитательных задачах ТЮЗа, безграничному расширению тюзовской аудитории, ее возрастного диапазона. Складывалось мнение, что в театрах для детей может работать любой режиссер, а расширяющаяся в 1930-е годы сеть детских театров содействовала приходу в труппы и их руководство случайных людей, далеких от понимания специфических тюзовских задач.

Серьезное воздействие на создание образа современного подростка на тюзовской сцене оказывали и «взрослые» театры, где концепция детства часто трактовалась в вульгарно-упрощенных понятиях, заданных еще в 1920-е годы. «В государстве, последовательно отрицающем любую частную собственность, – пишет В. Гудкова, – становится не важно, чей ребенок, кто его воспитывает: с момента рождения он принадлежит “обществу” в целом. Родственные связи рвутся, част-

¹⁰ Радлов С. К пятилетию государственных театров // Жизнь искусства. 1923, № 8, 27 февраля. С. 8–9.

¹¹ См.: Бруштейн. А.Я. Советский театр для детей // Советский театр. К тридцатилетию Советского государства. М., 1947. С. 561.

ные чувства вытеснены из свода правил нового государства. Партия призвана заменить отца и мать всем детям, с младенчества до комсомольского возраста. На смену детям, для которых родители воплощали идеал Человека, приходит ребенок, родителей ниспровергающий... Пропагандируется и распространяется идея М. Горького: ребенок не опирается на опыт прошлых поколений, а, отринув его, ищет выход в светлую жизнь»¹².

ТЮЗ шел на сближение со своим зрителем, преодолевая умозрительные радикально-идеологические схемы и сложившиеся на их основе штампы и клише «взрослого» театра. Из множества режиссеров, работавших в 1930-е годы на тюзовских сценах, правомерно выделить тех, чья творческая позиция отличалась самобытностью и четкой художественной последовательностью – прежде всего А.А. Брянцева, Б.В. Зона, П.К. Вейсбрема, Н.И. Сац, А.М. Лобанова, Л.А. Волкова и некоторых других.

Освобождение ТЮЗов от влияний «левого» театра расширило творческие возможности театров для детей. На сцену вышли современные подростки, знакомые зрителям характеры, они находили понимание и отклик у детской аудитории. Причастность юного человека к жизни взрослых, к социуму осмыслялась в спектакле «Клад» Ленинградского ТЮЗа – пьеса Е.Л. Шварца, режиссер Б.В. Зон – сценически и психологически весьма убедительно. Серьезность содержания сочеталась с непринужденной комедийно-игровой интонацией, живой увлекательностью. Рецензируя спектакль, поэт Н. Тихонов точно уловил присущее ему своеобразие: «ТЮЗ – театр великой культуры – сделал героев “Клада” живыми и простыми людьми, а не рупорами, аллегориями, схемами, часто фигурирующими на сцене»¹³.

Узнаваемые черты ровесников-современников и драматизм их судеб выявили А.А. Брянцев и Б.В. Зон в спектакле «Винтовка 492116» по пьесе А.А. Крона. Авторы лишили быт беспризорничества приподнятого романтического ореола, свойственного многим литературно-театральным и кинематографическим интерпретациям этой сложной темы. Оборванные, истощенные подростки, связанные круговой порукой уголовной стаи, прятали отчаяние и страх за циничной насмешкой, жесткой издевкой. По ходу действия спектакля все отчетливее начинало проявляться своеобразие характеров. Дети были сражены доверием взрослых, в которых привыкли видеть врагов, уличные нравы и привычки отступали на второй план, сквозь замкнутость и

¹² Гудкова В.В. Формирование советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х гг. // Автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2007. С. 15.

¹³ Тихонов Н. Тюз нашел клад // Литературный Ленинград. 1933, 15 окт. С. 12.

наглую бравату пробивалась раскованность, отзывчивость, готовность к восприятию многокрасочности жизни.

К середине 1930-х годов Ленинградский ТЮЗ стал сценическим коллективом оригинального творческого мышления, способным находить актуальные жизненным проблемам выразительное смысловое и образное решение.

Идея социального воспитания «встраивала» ребенка в четкую многоступенчатую систему гражданского становления: октябренок – пионер – комсомолец – коммунист. Значок-эмблема Ленинградского ТЮЗа – силуэт Конька-Горбунка (дань памяти первому спектаклю), обрамлен лозунгом: «ТЮЗ – орудие коммунистического воспитания». Сказка, классика, историко-революционная пьеса, пьеса о современности, о школе, о семье, об участии детей в социалистическом строительстве, о трудной жизни на капиталистическом Западе – вот программные репертуарные массивы, с которыми ТЮЗы выходили к своему зрителю. Итогом двенадцатилетней деятельности ЛенТЮЗа, завершивший сложный этап поисков, стал спектакль Б. Зона «Продолжение легенды» (1934).

Пьеса А.Я. Бруштейн создавалась по следам гитлеровского переворота в Германии и решалась театром в напряженных, тревожных тонах как острая психологическая драма. Занавес художника М.А. Григорьева, напоминал тюремную решетку. Она раздвигалась, и перед зрителем возникала квартира портного Грюнштейна, запуганного жизнью законопослушного обывателя. К иному социальному слою принадлежал профессор медицины Ведель, однако с портным Грюнштейном его связывала отрешенность от общественной жизни, нежелание откликаться на политические интриги. Но так же, как и Грюнштейн, Ведель оказывался перед необходимостью выйти из своей цитадели. Сложный процесс гражданского, политического созревания ученого-мыслителя был блестяще воссоздан актером Л.Ф. Маркаревым.

Публицистический пафос в сочетании с ярким актерским темпераментом увлекал зрительный зал. Просцениум был украшен свежей зеленью, цветами, плакатами. Сквозь пеструю толпу продираются озабоченные пешеходы, велосипедисты, у ворот ратуши агитаторы выкрикивают лозунги выборной кампании, имена кандидатов. Маленький джаз «Клуба веселых хлородонтов» исполняет озорные куплеты. Идейным центром событий выступала энергичная коммунистка Вильгемина Куффке в исполнении О.П. Беул. К жизнерадостной, сердечной женщине тянутся подростки, находя у нее тепло, материнскую заботу, твердую опору в житейских невзгодах. Критика сравнивала Куффке с героиней романа М. Горького «Мать» Ниловной, со сценическим образом большевички Клары Спасовой из «Страха» А. Афиногенова.

После опубликования в сентябре 1930 года Постановления ЦК ВКП(б) «О детской литературе» фольклорная и литературная

сказка вернулась в афишу детских театров. Ее сценическая интерпретация была направлена на включение зрителя в контекст современных проблем, решаемых на образно-метафорическом уровне детского и подросткового восприятия. Сказочные образы, приметы быта детской субкультуры художественно трансформировались в реальность взрослого мира, способствовали развитию ассоциативного мышления, нравственного, эстетического сознания зрителей.

Напряженность международной обстановки предвоенных лет обязывала ТЮЗ создавать спектакли патриотического звучания. Русская сказка «Об Иванушке и Василисе Прекрасной» в прочтении театра отвечала задачам времени, позволяла образами народно-поэтического творчества увлечь детей героико-патриотической темой. Иванушка трактовался Брянцевым как сильный, храбрый народный герой, исполненный душевной широты и благородства, отзывчивый и неуступчивый в борьбе за справедливость. Ему противопоставлены темные силы: трехглавый Змей Горыныч и Баба-яга. «Мы представляли себе этот образ как образ большого трагедийного плана, как символ ненависти ко всему, что в обобщенном смысле “русским духом пахнет”», – подчеркивал Брянцев¹⁴. Огромный извивающийся Змей Горыныч (три исполнителя осуществляли перемещение каркаса сказочного чудовища) под ударами Иванушки распался на части.

А.А. Брянцев в своих постановочных принципах шел от зрительского видения событий, от восприятия публики. «Режиссерское построение спектакля не может быть случайной очередной выдумкой постановщика, как нечто возникшее исключительно от его воли... Рисунок спектакля должен родиться на отчетливом представлении предстоящей встречи со зрителем»¹⁵. Именно из общения с реальным зрителем, из знания детской психологии возникал у Брянцева образный строй спектакля, его форма. Смысловую сущность сказки режиссер находил в пространстве ее поэтики, сближая фольклорную образность с привычным миром детской игры. Каждая отдельная группа персонажей несла в себе яркую стилизовую окраску: лирико-героическую – Иванушка и Василиса; обрядно-бытовую – отец и братья. Иванушка воплощал мужание духа и силы, крепнущее чувство справедливости, Василиса – доброту, отзывчивость, женственность. Старик-отец олицетворял волю, мудрость и жизненный опыт. В характерах лесных животных Брянцев находил сочетание сказочной басенной типичности с психологически узнаваемыми знакомыми «человеческими» чертами.

¹⁴ *Брянцев А.А. О пьесе и спектакле // Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной. Л., 1939. С. 16–17.*

¹⁵ *Брянцев А.А. Из записной книжки режиссера // О «Коньке-Горбунке». Л., 1937. С. 70.*

Новый поворот театра к зрителю обозначился в режиссерском творчестве П.К. Вейсбрема. Его привлекла возможность работать с юной аудиторией на образцах фольклорной поэтики, способной отвлечь ребенка от плакатного идеологического напора советской пропаганды. Емкая метафора, гротеск, острая характерность, красочная деталь оформления, костюма определяли и стилистику спектаклей Вейсбрема. «Фантастика, которую я люблю, – писал режиссер, – должна осуществляться при полном свете, и создавать ее должны сами актеры. Фантастика эта, подобно всякому художественному вымыслу, должна возбуждать к себе доверие, а не праздное удивление и догадки о том, как удалось осуществить на сцене тот или иной трюк. Короче говоря, эта фантастика должна быть основана на непосредственно актерской игре, на сценическом воплощении подлинно фантастических образов, которые при этом могут даже выглядеть самыми обыкновенными людьми и действовать в самой обычной обстановке»¹⁶.

В праздничное зрелище по мотивам сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» П. Вейсбрем ввел танцы, пение, музыку, пантомиму. Тюзовский просцениум превратился в цирковую арену, позади которой разместились красочная и мобильная декоративная установка, точными деталями обозначающая убогий быт бедного мельника или дворцовые покои короля. Но главным для режиссера были не зрелищные эффекты, а сценические образы. «И кот, и людоед, – подчеркивал П. Вейсбрем, – типичные человеческие характеры и выражены в наиболее занимательной и достоверной форме. Чудесные превращения Людоеда – это фокусы, пробуждающие в детях любопытство, а не страх... Оформление... должно быть лишено всякого рода тюлей, полумрака и пр. Оно должно быть красочным, ярким, полнокровным. Свыше 150 костюмов спектакля требуют от художника самого тщательного изучения исторических материалов и самого близкого знакомства с зоологическим садом, чтобы путем художественного обобщения найти внешний облик сказочных зверей и людей»¹⁷.

«Звериные» повадки Кота – изящная мягкая пластика, певучая речевая интонация – режиссером и исполнительницей роли А.А. Охитиной трансформировались в план басенного обобщения. Кот был легок, изворотлив, он нежно мяукал, плавно двигался, увлеченно играл собственным хвостом. Вкрадчивым, мурлыкающим, обволакивающим голосом разговаривал он с Королем. С обаятельным лукавством и ласковой застенчивостью обращался он к капризному Людоеду. Властные повелительные интонации появлялись в его командах «кошачьей стае» – полосатому, черному и пятнистому котам, коту с черной спиной и белому маленькому котенку. Кошачья братия, к восторгу зрительного зала, внезапно появлялась среди зрителей,

¹⁶ Вейсбрем П. Замыслы. // Искусство и жизнь. 1940, № 9. С. 39.

¹⁷ Вейсбрем П. «Кот в сапогах» // Искусство и жизнь. 1940, № 3. С. 46.

в проходах амфитеатра, мяукая, играя, умываясь, потягиваясь, требуя ласки и внимания публики. Зал был целиком поглощен общением с кошачьим семейством, а на сцене в это время осуществлялась перестановка декораций.

«Кот в сапогах» показал исключительно широкие возможности тюзовской режиссуры. Театр развернул динамику зрелищного, художественно выстроенного представления, вытеснив унылую назидательность «указующего перста» внедрявшейся в мир детства политизированности.

Ленинградский ТЮЗ конца 1930-х – начала 1940-х гг. широко интерпретировал классику и современную пьесу. В «Тартюфе» П. Вейсбрем отталкивался от заостренных характеров Мольера, развивая сценические традиции французской комедии на русской сцене. Подтянутый, собранный, строгий красивый мужчина, Тартюф (Л.Ф. Макарьев) поначалу привлекал пронизательным взглядом и благородством поведения воспитанного аристократа. Даже его ревностная религиозность воспринималась как достойная преданность некоей возвышенной идее. Но по ходу развития событий все определеннее вырисовывался зловещий облик неуязвимого и изворотливого лицемера, циничного, лишенного каких-либо нравственных ограничений. Некоторые критики усмотрели в спектакле намеки на разоблачение «врагов народа» и хвалили театр за актуальность и злободневный отклик. С.С. Мокульский назвал спектакль «одной из самых ярких попыток интерпретации классического произведения, какие мы видели в последние годы в ленинградских театрах»¹⁸.

Перед войной П. Вейсбрем поставил современную сказку В. Каверина «В гостях у Кощея». Пионеры в поисках пропавшей школьницы попадали в дебри заколдованного леса, общались с его пестрым населением. В суетливом семействе галок пожилые птицы в чепцах и в очках вязали полосатые чулки и попутно обсуждали лесные сплетни. Их мужья буржуазно-респектабельны, в цилиндрах, манишках, читая газеты, обменивались политическими суждениями и новостями. Вокруг галдели и щebetали галки-дети в аккуратных передничках, разноцветных платыхах и костюмчиках. Режиссер высмеивал убогость обывательского «приличия», приобщал зрителя к серьезной этической и гражданской теме. Он наделил своих героев чертами, близкими детскому зрительскому восприятию, узнаваемой предметной символикой. Ученый-садовод в исполнении М. Шифмана предстал благообразным добродушным озорными чудаком. Он выворачивал свой пиджак нараспашку, надевал его и оказывался увешан колбами и ретортами самых разных размеров и назначений. На загадочном языке он беседовал с цветами, неожиданно

¹⁸ Мокульский С. «Тартюф». // О театре. М., 1963. С. 435.

выросшими на его шляпе, легко раскрывал ларец с Кашеевой смертью. Ученый в спектакле символизировал силу знания законов природы, науки, перед которыми отступала злая власть невежества, произвола и предрассудков.

Театр преднамеренно проецировал сказочный сюжет на современные международные события, на приход фашизма в Европе. В «Коричневой стране» Кашея посреди главного города стояла развалины сгоревшего здания, напоминавшие о поджоге Рейхстага. Почетный знак в этой стране – сложенные крестом собачьи ноги. Клички сторожевых псов Кашея прозрачно напоминали фамилии гитлеровских прислужников: Гим, Гер, Геб – Гиммлер, Геринг, Геббельс. Так в органичном для детского восприятия образном приеме сочетались дидактика, игра, басенность, фантастика, политический памфлет. Плотное насыщенное эмблематикой пространство рождало энегию эмоций, создавало красочную атмосферу волшебной сказки, в которой отчетливо звучала героико-патриотическая тема.

Таким образом, в Ленинградском ТЮЗе предвоенных лет наметились две основные постановочные традиции, связанные с творчеством А.А. Брянцева, тяготевшего к реалистически-бытовым сценическим формам, и П.К. Вейсбрема, режиссера открытой метафоры, броской, художественной детали, яркой динамичной игровой театральности.

Ленинградский Новый ТЮЗ, руководимый Б.В. Зоном, отпочковался от брянцевского ТЮЗа и с 1936 г. существовал параллельно с ним. Новый ТЮЗ ориентировался на подросткового и юношеского зрителя, он как бы принимал от Брянцева эстафету поколений, вводил молодежную публику в поле современного сценического языка в широком его диапазоне и расширял репертуарную проблематику. Актер театра Л.С. Любашевский – литературный псевдоним Д. Дэль – писал пьесы на революционную и современную тематику – «Музыкантская команда», «Третья верста», «У лукоморья», «Большевик»; Е.Л. Щварц дал театру «Красную шапочку», «Брата и сестру», «Снежную королеву», А.Я. Бруштейн – «Продолжение легенды», «Голубое и розовое». Опора театра на зрительские запросы молодого поколения, на близкую ему сценическую эстетику, театральную лексику определяла и выбор классики – «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Борис Годунов» А. Пушкина, «Правда хорошо, а счастье лучше» А. Островского.

В «Сказках Пушкина» («О царе Салтане», «О мертвой царевне», «О попе и работнике его Балде») Б.В. Зон раскрыл аудитории метафорическую природу пушкинского стиха, эстетику народного театра, очарование фольклорной речевой интонации. «Мы попытались, – писал режиссер, – трактовать косвенную речь сказок как мысли, произнесенные вслух тем персонажем, к которому эта речь относится... Хороводы, песни гуляров, скоморошья игрища, ряженье и народная

комедия – вот откуда черпал театр приемы для сценической интерпретации пушкинских сказок»¹⁹.

Удержать Новый ТЮЗ в пространстве интересов сугубо молодежной аудитории Б. Зону в конечном счете не удалось. В мае 1940 года на Всесоюзном смотре детских театров Новый ТЮЗ показал целую серию спектаклей, среди которых постановок для детей и подростков осталось немного. В годы войны Новый ТЮЗ расформировали, а Б.В. Зон возглавил «взрослый» театр и вскоре ушел в педагогику.

Весной 1930 года московский Государственный педагогический театр получил новое здание, а с 1931 года стал называться Государственным центральным театром юных зрителей (Госцентюз). К руководству труппой пришел Л.А. Волков, ранее ставивший спектакли в театре «Комедия» – (бывший Корш) и служивший актером во 2-й студии МХАТа, где с успехом сыграл заглавную роль в нашумевшем спектакле «Левша». Постановки Л.А. Волкова в Госцентюзе были посвящены современности и отмечены бытовой реалистичностью («Чемодан Клауса Хильснера» В. Курдюмова, 1931; «Анка» Г. Гайдовского, 1932). Как и ленинградские режиссеры, Волков стремился отойти от клубно-агитационных затейнических представлений и ориентировался на полноценную драматургию, на отечественную и западную классику. Вслед за комедией Островского «Свои люди – сочтемся», поставленной в 1932-м В.С. Колесаевым, Волков показал пьесу П. Кальдерона «Сам у себя под стражей», в которой увлек юную аудиторию яркой зрелищностью. «Мы стремимся, – писал Л.А. Волков, – создавать спектакли большого мастерства, большой оптимистической зарядки, дающие пищу творческой фантазии и взрослого, и ребенка. Каждый наш спектакль должен воздействовать не только на сознание, но и на эмоции зрителя, каждое посещение нашего театра должно стать праздником»²⁰.

Ориентация на актуальную гражданскую тематику свела труппу с драматургами К.А. Трениным, С.В. Михалковым, А.Я. Бруштейн, И. Штоком. Пьеса А. Бруштейн «Единая боевая» воссоздавала жизнь сибирского городка, внезапно занятого белыми частями. В столкновение враждующих сил оказываются вовлечены подростки недавно организованной советскими властями единой трудовой школы. Театру удалось отойти от упрощенных политических ярлыков и однозначных шаблонных представлений о Гражданской войне, укрепившихся в театре и кинематографе той поры. Госцентюз не лакировал действительность в угоду идеологической догме, не упрощал жизненные кон-

¹⁹ Зон Б.В. Спектакль «Сказки Пушкина». Л.; М. С. 3–4.

²⁰ См.: Государственный центральный ТЮЗ // Театр и драматургия. 1932, № 7. С. 31.

фликты, а искал для них художественную интерпретацию. Отношения со взрослыми, стремление к моральному равенству, партнерству, самоидентификации, динамика перехода от детства к взрослой жизни, – в семье, в школе, в «свободной зоне» – во дворе, на улице... Данность детского мира зритель соотносил с ценностями мира взрослого и это помогло ему органично войти в пространство доверительных отношений разных поколений.

Постановка современной пьесы «Дом № 5» И. Штока вызвала разноречивость в оценках прежде всего со стороны педагогической критики. Театр обвинили в «сгущении мрачных красок», в тенденциозном показе «нечутких учителей», «равнодушных родителей». Спектакль сняли с афиши, несмотря на его очевидный успех. Л.А. Волков покинул труппу, но его преемник В.С. Колесаев оставался верен заявленной программе: «Мы стремимся создавать такие спектакли, которые затрагивают всерьез волнующие ребят вопросы, знакомят их с настоящей, неприкрашенной действительностью, будят в них мысли, заставляющие расти, развиваться, идти вперед»²¹. В условиях предвоенного времени эту в общем-то очевидную мысль приходилось постоянно напоминать, развивать в сценических работах, утверждать право театра своими средствами формировать поколение граждански и нравственно мыслящих молодых людей.

В 1935-м пришедший к руководству Московского театра юного зрителя А.М. Лобанов поставил спектакль – «Блуждающая школа» по популярным повестям Л.А. Кассиля. «Детский театр, – писал в связи с постановкой режиссер, – должен отличаться от постановки взрослого театра не примитивностью, а большей прозрачностью и четкостью своих форм. И актер, если он хочет быть близок детям, обязан не снижать своего мастерства, а утончать и повышать его. В противном случае, кроме сюсюканья и вульгаризации, ничего не получится», – утверждал Лобанов²².

Позже других московских детских театров осознал несостоятельность ориентации на увеселительные игровые представления Бауманский театр рабочих ребят, с 1936 года – Третий московский театр для детей. Оказавшись в состоянии кризиса, театр пригласил А.М. Лобанова, он обратился к классике, поставил «Воспитанницу» А.Н. Островского, чем вызвал со стороны бдительных ревнителей классики упреки в «искажении авторского замысла».

В отличие от Б.В. Зона, призывавшего создавать представления, интересные для любого возраста, или А.М. Лобанова, стремившегося ставить спектакли для «семейного просмотра», Н.И. Сац придерживалась иной установки. Ее взгляды оказались ближе А.А. Брянцеву,

²¹ Колесаев В. Мысли режиссера // Наш театр. М., 1939. С. 16–17.

²² Лобанов А. «Блуждающая школа» // Литературная газета. 1935, 16 октября. С. 4.

который в постановочных и репертуарных исканиях ориентировался прежде всего на зрителя-ребенка. «Мы были театром для детей, никогда этого не стеснялись, – подчеркивала Сац, – и вот у нас появились и свои режиссеры, такие, для которых театр для детей был или стал главным делом творческой жизни»²³.

Вместе с Сац в руководимом ею Московском театре для детей работали С.Г. Розанов, Н.Д. Королев, К.Г. Сварожич, вахтанговцы О.Н. Басов, И.М. Рапопорт. Поэтому большое значение в спектаклях театра имела музыка, пластика, костюмность, хореография, декорационное оформление. Театр Н.И. Сац чутко улавливал социально-политические и идеологические сдвиги в общественном настроении, мобильно реагировал на «температуру текущего момента» проблематикой спектаклей и стилем постановочных решений.

В 1932 году Московский театр для детей показал «Крекинг» Н.Я. Шестакова в постановке Н.И. Сац и К.Г. Сварожича. В противопоставлении образцового советского школьника сыну американского инженера выявлялись контрасты буржуазного и социалистического образа жизни. Действие разворачивалось на крупной советской стройке, и кровная заинтересованность в ее успехах наталкивалась на демонстративное равнодушие к делу американца Дэви.

Политически насыщенное бурное время стремительно меняло психологию молодых поколений, динамизировало их нравственное и гражданское становление. Театру важно было понять характер нового человека, направленность его ориентаций. Постигание психологии подростка пролегало через осмысление нового семейного и общественного быта, потому понятно, что каждый детский театр в 1930-е годы так или иначе обращался к пьесам, связанным с жизнью школы.

После слабой пьесы С.Г. Розанова «Электричество», поставленной И.М. Рапопортом как веселое музыкально-комедийное представление, в котором, по отзыву Б.В. Алперса, «царил дух складывающегося на новых началах школьного коллектива, спаянного общими целями и новыми моральными нормами»²⁴, Н.И. Сац в поисках современного героя обращается к сотрудничеству с учителем В.А. Любимовой. Вскоре в афише театра появляется спектакль «Сереза Стрельцов».

В.А. Любимова стала в 1930-е годы идеологом официозной догмы социального воспитания, зачинателем клишированной «школьной пьесы», построенной на непримиримом конфликте класса и заблуждающегося индивидуалиста, который непременно заканчивался выявлением полной несостоятельности и раскаянием последнего. Именно по такой универсальной схеме строился спектакль «Сереза Стрельцов», поставленный в 1935 году Н.И. Сац и В.Д. Королевым

²³ Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 245–246.

²⁴ Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. М., 1977. С. 216.

в Московском театре для детей и перенесенный на сцену открытого в марте 1936 года Центрального детского театра.

Отойти от жесткого идеологического шаблона позволил театру «Золотой ключик» А.Н. Толстого, поставленный также Н.И. Сац и В.Д. Королевым. Персонажи спектакля сочетали в себе традиционную театральную кукольность и живость характеров современных детей. Пластический темпоритмический и музыкальный рисунок представления в немалой степени способствовал зрительскому успеху. В эпизоде «рождения» Буратино из деревянного полена артистка К. Коренева показала пробуждение живой, озорной детской души, мальчишеское любопытство, юмор, дерзость, отвагу, жизнерадостность первооткрытия. Оптимизму веселой игры способствовала сценография художника В.Ф. Рындина, воссоздавшего красочный кукольный город под куполом сказочного ярко-синего неба. Это светлое, радостное настроение контрастировало с полуразвалившимися хибарами Тарабарского королевства, тусклым серым небом, слабо освещавшим редкие сучковатые деревья. Финал отвечал социально-политической задаче – дети и куклы устремлялись в счастливую страну, под которой подразумевался Советский Союз²⁵.

К двадцатилетию Октября ЦДТ поставил инсценировку революционной повести В.П. Катаева «Белеет парус одинокий». Премьеру показали уже после ареста Н.И. Сац, она возвратилась из ссылки в Москву только в 1950-х гг.

10 мая 1939 года Всесоюзный Комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР принял постановление о проведении Всесоюзного смотра театров юных зрителей. Заключительный тур проходил летом 1940 года в Москве. В лидеры вышли пять московских, два ленинградских и десять периферийных ТЮЗов. В лучших тюзовских спектаклях философия детства как особая самоценность культуры осмыслялась художественно и содержательно. Детям предлагалось ощутить себя частью общества, осознать свою социальную ответственность – во времени и пространстве, в преемственности поколений, в контексте прошлого, настоящего, будущего. Театр формировал в зрителе навыки восприятия языка искусства, он образно, эмоционально транслировал в детское и подростковое сознание важнейшие ролевые поведенческие навыки, создавал плотную художественную и социально-психологическую среду, в поле которой открывались возможности для формирования индивидуальности, ее внутренних моральных и интеллектуальных потенциалов. Театр помогал новому поколению социализироваться, находить ответы на насущные вопросы детства, отрочества и юности, адаптироваться в сложной реальности тридцатых–сороковых годов, способствовал интеграции молодого человека во взрослую жизнь.

²⁵ Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 309–310.

Неизбежность расплаты

Постановление Совнаркома РСФСР 1930 г. «О перестройке театрального дела» потребовало, как писал в «Литературной газете» автор редакционной статьи, «решительного поворота театрального производства лицом к массовому пролетарскому и колхозному зрителю. Театры должны совершить поворот к зрителю на 180 градусов и взять большевистские темпы»²⁶. Из этих директивных реляций правомерно было бы предположить, что до выхода Постановления театр стоял к зрителю спиной и только теперь настала пора круто развернуться, чтобы наконец оказаться лицом к лицу с публикой.

Государственный театр им. Вс. Мейерхольда со страниц той же газеты спешно рапортовал: коллектив приступил к реализации пятого пункта Постановления СНК РСФСР: «Пункт этот говорит о необходимости регулярных перебросок в промышленные районы и районы сплошной коллективизации спектаклей и о создании для этого на основе существующих театров постоянных передвижных трупп... ГосТИМ обратился в Всероскомдрам с просьбой прикрепить к театру ударную бригаду драматургов с целью создания репертуара для выездных бригад в составе студентов ГЭКТЕМАСа и актеров ГосТИМа»²⁷. О столь же радикальных мерах по укреплению связей с публикой сообщали и другие московские театры. Театр «Комедия» – (бывший Корш), например, дал специальные спектакли для металлистов, текстильщиков, швейников, кожевников, советслужащих.

Театр им. Вс. Мейерхольда вернулся в Москву после успешных гастролей в Европе. Его руководитель не скрывал своего удовлетворения от встреч с понимающей «буржуазной» или, как он осторожно выражался, «квалифицированной» европейской публикой. Признание свидетельствовало о некоем «двойном стандарте», возникшем в отношениях Мастера с аудиторией. Громкие публичные апелляции Мейерхольда к «пролетарскому зрителю» стали звучать – во всяком случае, в эту пору – как вынужденная самозащита. Тем более что адресованная «пролетарскому зрителю» «Баня» практически провалилась, да и «Клопа» В. Маяковского, «Командарма-2» И. Сельвинского, «Выстрел» А. Безыменского публика встретила равнодушно. С прежним успехом идут старые спектакли – «Мандат» Н. Эрзмана, «Лес» по А. Островскому, «Ревизор» по Н. Гоголю, «Горе уму» по А. Грибоедову. В труппе зрело недовольство режиссером, а в официальных инстанциях перед началом зарубежных гастролей задавались вопросом: не станет ли Мейерхольд «невозвращенцем»? Об этом же его спрашивал Михаил Чехов в Париже летом 1930 года. Мейерхольд

²⁶ За реконструкцию театра // Литературная газета. 1930, 29 октября. С. 3.

²⁷ Там же.

отвечал: «Я знаю, вы правы – мой конец будет таким, как вы говорите. Но в Советский Союз я вернусь – из честности»²⁸.

Кампанейский порыв массового вовлечения в театры рабочей и колхозной аудитории постепенно вытесняется новыми директивами по «обслуживанию зрителей». Отношения с публикой возвращались к традиционным формам, корректируемым реальным спросом и предложением. Однако для Театра им. Вс. Мейерхольда проблема зрителя приобретала особую актуальность – и не только из-за снижения посещаемости многих спектаклей, но и в связи с начавшимся строительством грандиозного здания на Триумфальной площади.

Еще в 1907-м Мейерхольд, размышляя о настоящем и будущем сценического искусства, убежденно высказывался в пользу архитектурной модели античного театра: «Здесь нет декораций, пространства трех измерений, здесь нужна статуарная пластичность». С утратой исполнительского синтетизма и развитием жанровой структуризации драматургии, с появлением рампы, занавеса актеры и публика оказались отделены друг от друга. В начале XVII столетия формируется ярусный ранговый театр, а в XIX веке среди европейских романтиков (Р. Вагнер и др.) возникают идеи обращения к синтетическому зрелищу как демократическому театру масс.

Реальная сценическая практика стимулирует архитектурную мысль: в 1820-х годах Ф. Шинкель в Германии предлагает строить залы-амфитеатры. Спустя полвека в проектах Г. Земпера (Театр Р. Вагнера в Байрете, 1876) и М. Литтмана (Театр в Мюнхене, 1901) модель синтетического театра для широкой публики обретает теоретическое обоснование и воплощается в режиссерских опытах. В 1919 году архитекторы П. Погани и Н. Хайсарт создают проект большого амфитеатра в Зальцбурге. Тогда же архитектор Ганс Пельциг с участием режиссера Макса Рейнхгардта завершает строительство Большого драматического театра в Берлине – его амфитеатр вмещает 2500 зрителей. Идеолог немецкого «революционного театра» Эрвин Пискатор и архитектор Вальтер Гроппиус создают в 1928 году проект театрального зала, в котором публика размещается в центре сценического кольца.

Сблизить публику с исполнителями стремились и сторонники психологического театра. К.С. Станиславский в МХТе уменьшил просцениум до полуметра, отказался от оркестровой ямы, сократил расстояние от первого ряда до так называемой «красной черты» – линии занавеса – до двух метров. В начале 1930-х годов Станиславский проявлял живой интерес к строительству новых театров и был озабочен их размерами: «Что покажут народу в новом здании? Громадные массовые сцены? Шествия? Военные парады? Ристалища? Необычно-

²⁸ Цит. по: *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1988. С. 340.

венные декорации? Сценические трюки, эффекты? Конечно, все эти зрелища могут быть чрезвычайно эффектны, красивы, занимательны, но не ради них, не только ради них, не только ради глаза существует театр. Искусство не только в том, чтобы пропускать огромные массы войска или статистов по подмосткам... Трагедия и драма? Нужно ли доказывать, что этот род спектаклей, очень важный и нужный, требует уютного помещения, в котором можно слышать и видеть актера и тонкость его игры»²⁹.

Еще более категорично высказался Станиславский по поводу проекта Большого театра в Воронеже: «Театр с 3000 зрителей – это не драма и не опера, а только манеж»³⁰.

Вожди «левого» «революционного театра» придерживались иных взглядов. В программных установках Вс. Мейерхольда важную роль играло тесное сотрудничество с художниками, среди них было немало выдающихся мастеров – Н. Сапунов, С. Судейкин, А. Головин, В. Дмитриев, Н. Ульянов, К. Малевич, А. Родченко. Объемно-пространственное построение спектакля побуждало Мейерхольда отказываться от традиционной колосниковой сцены. В зрительном зале он видел продолжение игрового пространства. В манифестах 1920-х гг. Мейерхольд призывал театр выйти на площадь и слиться с широкими массами в единый поток – в свободном игровом поле, не ограниченном стенами зала, писаными кулисами, занавесами. В 1930-м в брошюре «Реконструкция театра» Мейерхольд приветствует амфитеатр как «театр массы». Режиссер увлечен проектом нового театрального здания, его закладка состоялась в 1932 году в Москве на Триумфальной площади. «Каким будет Театр им. Мейерхольда?» – под таким заголовком журнал «Рабочий и театр» помещает статью о предстоящем строительстве. «Театр этот не будет похож ни на один существующих в мире. Прежде всего в нем не будет *сцены*. Вместо сцены устанавливается громадная открытая площадка длиной в 34 м. Подковообразный зрительный зал, построенный по типу амфитеатра и рассчитанный на 2000 человек, будет окружать сценическую площадку с трех сторон. Сценическая площадка, разделенная на две части, свободно может опускаться в трюм или подниматься в воздух. Установленные на потолке полутоннотонные краны-кошки могут по ходу действия поднимать сценическую площадку с находящимися на ней актерами и переносить ее в любой конец зрительного зала»³¹. Замысел В. Мейерхольда предстояло воплотить в жизнь архитекторам М. Бархину и С. Вахтангову. Фронтон театра предполагалось увенчать пушкинским высказыванием: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической».

²⁹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 6. С. 328.

³⁰ Там же.

³¹ Каким будет Театр имени Мейерхольда? // Рабочий и театр. 1931, № 2. С. 21.

Архитектурный проект поначалу энергично поддержан правительством. Еще 1 июня 1928 года «Правда» в статье «Надо помочь» писала: «Театр работает в самых невозможных условиях... Театр не имеет складов для декораций и конструкций и вынужден загромоздить ими все примыкающие к сцене помещения. Это, во-первых, еще больше увеличивает пожарную опасность, а во-вторых, ставит театр перед угрозой прекращения его опытов в области новых театральных форм, являющихся основной задачей именно данного театра»³². 16 июня 1931 года спектакли в здании на Садово-Триумфальной прекратились, труппа переехала на Тверскую, 13, в бывший Тверской пассаж.

Выступая с лекцией на театральном семинаре «Интуриста», Мейерхольд рассуждал: «Проблема просцениума стала важной проблемой современного театра. Когда Вячеслав Иванов ставил вопрос о том, что нужно зрителю вторгнуться на сцену, он выдвигал этот вопрос, изучая мистерии древней Греции. Поэтому какое-нибудь сценическое бдение, ему казалось, доходящим до такой высоты, до такого напряжения, как в хороводе, когда зритель влезает сам на сцену и участвует в этом хороводе...

Мы же не так понимаем вовлечение зрительного зала, – продолжал Мейерхольд, – мы хотим, чтобы зритель не созерцал, а чтобы он активно волновался. Поэтому прежде всего нужно поместить зрителя так, чтобы в него очень сильно “входил” ритм спектакля<...> Сцена-коробка должна быть уничтожена; первый натиск на нее сделали те, кто выдвинул сильно вперед просцениум<...> Зритель стал очень культурным в том смысле, что амплитуда его восприятий гораздо шире, – мы подходим к этому зрителю иначе: современный зритель – более культурный, он разрешает больше вольностей. Его ухо уже привыкло к моторам аэропланов, его ухо привыкло к шуму фабрик и заводов, улицы стали более шумными, и он, значит, подготовлен к тому, чтобы воспринимать более резкий нажим»³³.

В репертуарных планах нового театра Мейерхольда «Борис Годунов» и «Гамлет» – явная полемика с Н. Акимовым и Михаилом Чеховым: «Так же я думаю поставить “Гамлета” – не пропустив ни одной сцены; если надо будет – буду играть с шести часов вечера до двух часов ночи», – угрожающе обещает Мейерхольд³⁴.

Можно отмежеваться от футуризма, от концепций «левого» театра, но сложнее игнорировать законы театральной архитектуры и сущностную природу диалога сцены и публики. Социальное функционирование искусства, практически всех его видов и жанров,

³² Надо помочь // Правда. 1928, 1 июня. С. 3.

³³ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. М., 1968. Ч. 2. С. 294, 295, 297.

³⁴ Мейерхольд Вс. Указ. соч. С. 298.

всегда, так или иначе вбирало в себя остроту идеологических противоречий своего времени. Судьба проекта театрального здания С. Вахтангова и М. Бархина оказалась в теснейшей и роковой зависимости от установок партийного и государственного развития в области культуры. Произведение сценического искусства – спектакль, ориентированный на восприятие публики «сегодня, здесь, сейчас», существует «в поле настроения переживаемого момента». Рожденный фантазией Мейерхольда и поддержанный единомышленниками-архитекторами, проект театра вообрал в себя совокупность художественных качеств, конструктивных черт созданных спектаклей, импульсивной фантазии Мастера; проект как бы материализовывал вдохновенные постановочные идеи в осязаемом предмете, в будущем театральном здании. Но если спектакль рано или поздно обречен на исчезновение, то здание предполагает долговременное существование в жизни многих поколений художников и зрителей.

В разработке концепции нового театрального здания «игры с толпами» поры «Мистерии-Буфф» и «Зорь», многолюдные агитационные представления с участием зрительских масс, армейских подразделений и рабочих отрядов, как и вошедшие в культурно-политический обиход демонстрации, военные и физкультурные парады, – все это трансформировалось в конкретных режиссерских и сценографических находках и открытиях Мастера. В «Ревизоре» это множество открывающихся дверей, выпускающих актеров на сцену, в «Мандате», в «Бане» – эффектные перемещения декоративных конструкций; балкон-трибуна в «Командарме-2», размещение оркестра над сценой – в «Горе уму» и в «Учителе Бубусе», динамичные смещения игрового пространства с помощью заслонок-щитов в «Списке благодеев» и пр.

Командно-административный стиль поры «военного коммунизма», как известно, был воодушевленно воспринят Мейерхольдом в пору его начальствования в Театральном отделе Наркомпроса. Вождизм увлекал Мейерхольда и многое определял в его отношениях с властью, с театром. «Вождь «Театрального Октября» распространил казарменную норму на повседневное «производственное» существование театра: труппа – это бойцы, командиры, главнокомандующие. Вождями он величал Троцкого, Ленина, «вождем поэтической армии» называл Маяковского, автора «Приказа по армии искусств». Любопытна лексика, которой пользуется Мейерхольд в личной записке Вахтангову: «Любимый Collega! В Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии. Хорошие прожил минуты, жаль только Вас не было. Очень хочется повидаться. Скоро ли Вы покажете нам “Турандот”? Скоро ли Вы поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии»³⁵.

³⁵ Мейерхольд В.с. Указ. соч. С. 48.

В новом театре труппа должна функционировать как армейское подразделение, непререкаемо подчиняться строгой дисциплине. Расположение внутритеатральных служб и топография актерских гримерных, оснащенных душем и прочими удобствами, в то же время должны обеспечивать мобильность и «досыгаемость» каждого «бойца»: театр создавался как опытно-показательная модель Театра Коммуны – новаторского, передового, экспериментального. Мейерхольд определял его метафорой «Театр-вождь» – зовущий все театры за собой, в атаку на консерватизм и буржуазность, на сценическую коробку и занавес, чтобы в сплоченности с публикой вести непримиримый диалог с классовым противником.

Игровая площадка, «охваченная» зрительской массой со всех сторон, мобильно трансформируется в арену, бассейн, вышку и пр. Никаких тайн от публики! Общение с публикой активно, многообразно и универсально; оркестр, гримерные, техническая часть максимально приближены к залу, доступ зрителя на сцену и в закулисы всегда открыт. Во время спектакля можно раздвигать потолок, демонстрировать летящие аэропланы и аэростаты, а через огромные сквозные ворота запускать праздничную толпу, автомобили, трамваи.

В архитектурных градостроительных проектах конца 1920–1930-х гг. «частный человек» растворялся в массе, в масштабности площадных действий, в громадах дворцов, фабрик, заводов, в мощи бескрайнего промышленно-урбанистического пейзажа. Отсюда понятна увлеченность Мейерхольда идеей универсального Театра–Коммуны как социальной модели нового человеческого общения, где спортивный и военный парад поглощают человека, но тем самым возвеличивают его как частицу ликующей массы. Таков идеал «хорошо оборудованной», по метафоре Маяковского, жизни в советской стране на фундаменте новых социальных стандартов. Всякое сценическое действие, как утверждал В. Мейерхольд в беседе с Л. Лисицким в связи с постанов-



С.М. Михоэлс –
руководитель и актер
Государственного Еврейского театра

кой пьесы С. Третьякова «Хочу ребенка», есть показ «организованной идеи», «организации быта», или показ «негативной идеи» – как поступать не надо. «Слово “искусство” должно быть вычеркнуто из нашего обихода. Если бы Ленин был жив, – убежден Мейерхольд, – он организовал бы специальное структурное ведомство – “комиссариат быта”³⁶. Установка Мейерхольда отначала развитию социальной жизни первых советских лет, воплощенных в типовых общежитиях домов-коммун, домов политкаторжан, домов комсомольской молодежи, домов старых большевиков, в фабриках-кухнях, в фабриках-прачечных, в «комбинатах культуры» – парках, базах отдыха, дворцах трудящихся и т.п.

Однако в шумных дискуссиях вокруг проекта театра все отчетливее начинают звучать критические ноты – как в адрес архитектурного замысла, так и в отношении конструктивистского стиля в целом. А в «Беседе с замнаркома» в «Вечерней Москве» от 29 марта 1932 года будущий театр уже характеризуется как «безыдейное сооружение»³⁷. К 15-летию Октября в 1932-м идея парадного величия социалистического государства закрепляется резким переходом от аскетического конструктивизма к пышному «классицизму» – решением возвести Дворец Советов на месте взорванного храма Христа Спасителя. Рациональная строгость конструктивизма Театра имени Мейерхольда, его производственная функциональность теперь не отвечает санкционированным настроениям всеохватного «ликующего бытия». Москва, некогда претендовавшая на положение пролетарской столицы мира, теперь, в условиях 1930-х гг., позиционирует себя процветающей имперской столицей первого в мире социалистического государства.

В русле новых градостроительных и идеологических тенденций проект Театра Мейерхольда обрастает поправками и уточнениями, осенью 1934 г. предполагается его торжественное открытие. К реализации проекта подключены архитекторы А. Щусев и Д. Чечулин, параллельно осуществляющие пышную перестройку центральных столичных магистралей. Пространство вокруг театра предполагается заполнить актуальной символикой – памятником героям-челюскинцам. Строительная площадка театра – объект экскурсий почетных гостей Москвы. Восторг участников 4-го советского театрального фестиваля подробно описан в газете «Советское искусство» 5 сентября 1936 года. Но фундаментальная идея массового театра в ее первоначальном виде теперь уже не озвучивается.

В декабре 1935 года Триумфальная площадь переименована в площадь Маяковского, обсуждается ее капитальная реконструкция. 26 августа 1937 года «Известия» публикуют статью Я. Корнфельда

³⁶ Беседа с Л. Лисицким // Известия. 1931, 11 января. С. 4.

³⁷ Беседа с замнаркома // Вечерняя Москва. 1932, 29 марта. С. 2.

«Для кого строится Театр Мейерхольда?». Автор заявляет: конструктивистское здание театра неуместно, оно создается «в угоду формалистическим выкрутасам и ничем не оправданному трюкачеству, не имеет ничего общего с задачами, стоящими перед социалистическим искусством»³⁸.

17 декабря 1937 года «Правда» помещает статью П. Керженцева «Чужой театр». Приговор, прозвучавший уже в заголовке, конкретизируется в тексте. «В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы социализма, борьбу с врагами народа – театр им. Мейерхольда оказался полным политическим банкротом... Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?»³⁹. 10 января 1938 года «Известия» нанесли Мейерхольду окончательный удар, опубликовав материал «Артисты Москвы приветствуют решение о закрытии Театра Мейерхольда». Подборка высказываний подписана директором МХАТа Я. Боярским, актерами московских театров. В беседе с сотрудником газеты «Рабочая Москва» архитектор Д. Чечулин сообщает: театр перестраивается в концертный зал⁴⁰.

Стране конца 1930-х гг. нужен *другой* массовый театр для *другой* массы. За рамками ТИМа он воплощен в судебных процессах Вышинского на сцене Большого театра и Колонного зала Дома союзов, в скандируемых призывах «казнить бешеных собак», в физкультурных и военных парадах, в ликованиях майской и октябрьской демонстраций, в показательных декадах искусства братских республик, в игрушечно-помпезных павильонах Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

«Ликвидация Театра им. Вс. Мейерхольда, – пишет Д.И. Золотницкий в книге «Закат театрального Октября», – трудно расценить иначе, чем злодеяние Сталина и его опричников – самоуправцев, оккупантов собственной страны»⁴¹.

Зритель и театр: кризис диалога

В 1930-е годы реализация доктрины мировой или европейской пролетарской революции отодвигалась большевизмом на неопределенное будущее, зато конкретные очертания приобретала победа социализма в одной, отдельно взятой стране – СССР, – авангарде

³⁸ Корнфельд Я. Для кого строится Театр Мейерхольда // Известия. 1937, 26 авг. С. 2.

³⁹ Керженцев П. Чужой театр // Правда. 1937, 17 дек. С. 2.

⁴⁰ См.: Чечулин Д. Скоро открытие // Рабочая Москва. 1938, 11 янв. С. 3.

⁴¹ Золотницкий Д. Закат театрального Октября. СПб., 2006. С. 432.

мирового пролетариата. К этому времени социальный состав населения городов, и прежде всего крупных культурных центров, существенно изменился. Преобразились и герои литературы, театра, кинематографа, другим стал и характер диалога театра с публикой. Время комиссарских окриков и поэтизации аскетизма пролетарского быта ухаживало: «жить стало лучше, жить стало веселее». Ценности повседневного, житейского, внеслужебного быта поднялись в своем рейтинге и в жизни, и на сцене. В театральном и особенно в эстрадно-концертном репертуаре, несмотря на объявленную борьбу с «дешевой цыганщиной» и «мещанской обывательской заразой», утверждается комедия положений, водевиль, шоу-обозрение, оперетта, городской романс, лирическая и, конечно, новая массовая маршевая песня.

Возбужденная атмосфера трудовых коллективных свершений в промышленности, экономике, на селе, в армии, отмена в 1935 году продуктовых карточек, введенных после разгрома НЭПа, разрешение праздновать встречу Нового года с елкой, триумфы стахановских и ангелинских рекордов, героических экспедиций папанинцев, челюскинцев, все это свидетельствовало о становлении в сознании молодых поколений нового менталитета – преданных строителей социализма. На помпезно проведенном I съезде Союза советских писателей (1934) и последующих за ним оргсозвещениях других творческих союзов был провозглашен необратимый «великий перелом» в социальном самочувствии масс, в их идейной сплоченности вокруг ленинско-сталинского ЦК, вождей большевистской партии и Советской страны. Он воплощался в музыке, театре, поэзии, литературе, в монументальной архитектуре. Показное благополучие жизни утверждалось кинематографом, эстрадой, изобразительным искусством, массовой песней, наконец, своеобразно увенчивалось массовым изданием красочно иллюстрированной первой советской кулинарной книги «О вкусной и здоровой пище». Массовое ликование переполняло душу «советского простого человека» (название песенно-поэтического хита того времени, сочиненного Л. Штрейхер на слова В. Лебедева-Кумача), песни и пляски становились непременным атрибутом уличных гуляний и домашних вечеринок, общенародных праздников, трудовых побед на великих стройках.

Сказка социального процветания даже в условиях каторжно-го ГУЛАГа на глазах изумленной театральной и кинопублики (погодинских «Аристократов» вскоре экранизировали под названием «Заключенные») становилась былью. Писатель В.Б. Шкловский, вернувшись из известной поездки деятелей культуры по Беломорско-Балтийскому каналу на вопрос о своих впечатлениях ответил: «Я чувствовал себя как живая лиса в меховом магазине». Опасность отстрела висела над каждым и тем не менее коллективному ликованию не препятствовала.

Знаковые символы социалистических побед вырисовывались в проектах Дворца Советов, в приветственных кликах масс, сплочен-

ных вокруг вождей партии и руководителей правительства. Передовые строители, художники, артисты, композиторы получали награды, премии, почетные звания. Случались и неприятные накладки. Выпущенную в 1934 году нерасчетливо большим тиражом юбилейную книгу «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства 1931–1934» пришлось в 1937 году столь же оперативно изымать из обращения в связи с новой чередой судебных процессов теперь уже над руководством НКВД.

Выступая на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года, Сталин произнес фразу, вошедшую в анналы истории: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее. А когда весело живется, работа спорится». Популярный поэт-песенник В. Лебедев–Кумач тут же сочинил песню «Жить стало лучше». Ее заключительный куплет звучал бодро-оптимистично, как, впрочем и все четыре предшествующих:

Хочется всей необъятной страной
Сталину крикнуть: – Спасибо, родной!
Долгие годы живи, не болей!
Жить стало лучше, жить стало веселей!

Нашлось в песне и место для Ворошилова:

Знай, Ворошилов, мы все начеку, –
Пяди одной не уступим врагу.
Силушка есть у отцов и детей –
Жить стало лучше, жить стало веселей.

В феврале 1936 года со страниц «Литературной газеты» поэт и функционер писательского союза А. Сурков пророчествовал: «Придет такой день: ослепленные ненавистью к стране социализма, жаждущие перекроить карту мира, международные авантюристы сделают попытку протаранить нашу границу тупыми лбами танков. О приближении такого дня ежедневно напоминают нам газеты, сигнализируют телеграммы... В такой день наша страна покажет всему миру, что означает фраза Сталина о том, что чужой земли мы не хотим, но и своей земли ни одного вершка никому не отдадим... Надо только вдуматься в слова Сталина о том, что жить стало лучше, жить стало веселее, надо только взглядеться в окружающую нас действительность, в которой социализм стал основой бытия миллионов... Теперь мы можем говорить о социализме глаголами настоящего времени... Мечта наша осуществлена коллективными усилиями строителей социализма в зримую и осязаемую явь»⁴².

«Советский театр сейчас первый в мире. Это предмет зависти всей культурной Европы», – ликовал критик Э. Бескин⁴³. На этом лучезар-

⁴² Сурков А. Театр на подъеме // Лит. газета. 1936, 17 февр. С. 3.

⁴³ Бескин Э. В.И. Качалов // Советский театр. 1935, № 10. С. 12.

ном фоне завершался разгром «формализма», «натурализма», «мейерхольдовщины», «гвоздевичины». Итоги погрома подводила Первая Всесоюзная режиссерская конференция, проходившая в Москве в июне 1939 года. В ней участвовали едва ли не все ведущие мастера театра наряду с Мейерхольдом, до ареста которого оставалось уже немного времени. Однако «самым ценным в работе конференции», по мнению народного артиста РСФСР Бориса Бабочкина, стала речь Генерального прокурора СССР и недавнего Государственного обвинителя на массовых процессах А.Я. Вышинского: «Некоторые наши товарищи не поняли классовых корней формализма. Им надо дать понять... Формализм надо преследовать ради спокойствия и счастья народа»⁴⁴.

Сознание массового человека, в отличие от сознания человека частного, ориентировалось на подвижническое и самозабвенно-добровольное отчуждение от личного интереса в пользу государства как некоего субъекта коллективной свободы. Установка на собственный выбор, на самостоятельное принятие решений у управляемого массового человека практически атрофировалась, он прятал критическое отношение к окружающему, признавая тотальность блокировавшего его социально-политического мира и оправданность командно-административных указаний. «Руководящее лицо» – вариант «товарища из центра», «комиссара» – функционально самый важный персонаж пьесы Н.Ф. Погодина «Мой друг», – он разрешает все конфликты и противоречия, возникающие на грандиозной государственной стройке.

В искусстве дух конформизма подкреплялся когортой новых мифологических героев – красных командиров, красных директоров, железных волевых наркомов, передовиков производства, летчиков, полярников, пограничников, спортсменов, рекордсменов-шахтеров, животноводов, бодрых писателей, мастеровитых композиторов, музыкантов-виртуозов – новой генерацией знатных людей страны Советов. Пирамиду героев на театральной сцене, в кинематографе, в изобразительном искусстве, в музыке и литературе увенчивали Ленин и Сталин. Искусство социалистического реализма всех родов, видов, жанров служило укреплению и обогащению мифологической пирамиды, создавало и расцветило праздничными красками среду обитания «простого советского человека» на новых принципах «сборности», восторженного единения, экстатического растворения в массовой демонстрации любви к власти и ее вождям. «История ВКП(б). Краткий курс», одобренная и дописанная Сталиным, в 1938 году издается миллионными тиражами и в течение нескольких месяцев печатается в главной газете страны – «Правде», затем выходит на

⁴⁴ Режиссер в советском театре. Материалы Первой всесоюзной режиссерской конференции. М.; Л., 1940. С. 32.

41 языке в количестве 1 502 900 экз. (К 1952 году общий тираж на языках народов СССР составил свыше 40 млн. экз⁴⁵.) В этих условиях искусство выполняет функцию мощного социального регулятора, обслуживающего идеологическую структуру общества и формирующего его нормативно-традиционные отношения.

Пьесы Маяковского, Безыменского, Погодина, Киршона, Ромашова разоблачают советский бюрократизм как форму сопротивления классового врага. Параллельно озвучивается тема подвижнического социалистического труда и рождения нового человека: – «Темп» (1929), «Поэма о топоре» (1931), «Мой друг» (1932), «Аристократы» (1934). Атмосферу праздничности жизни несут в зал радостные лирические комедии и водевили В. Катаева, В. Шкваркина, В. Киршона, А.

Арбузова. Мотивы человеческой привязанности и семейного уюта звучат у того же В. Катаева, А. Афиногенова. Пьесы «Слава», «Весна в Москве» В. Гусева, «Обыкновенный человек» Л. Леонова сталкивают подлинный героизм незаметного скромного труженика с выпяченным зазнайством и индивидуализмом выскочек. А. Афиногенов в «Страхе», А. Корнейчук в «Платоне Кречете» выводят на сценическое подмостки новых советских интеллигентов. Предчувствие трудной, но победоносной войны ощутимо в поэзии К. Симонова, в его пьесе «Парень из нашего города» и в пьесе А. Крона «Глубокая разведка». В «Тане» А. Арбузова и «Машеньке» А. Афиногенова нравственная идея, человеческая привязанность, любовь, дружба утверждаются как высокие человеческие ценности. Эти же ценности в сочетании с неусыпной бдительностью помогают разоблачать шпионов и вредителей в пьесах «Павел Греков» Б. Войтехова, «Половчанские сады», «Волк» Л. Леонова, «Очная ставка» братьев Тур и Л. Шейнина и многих других.



А.А. Остужев –
актер Малого театра

⁴⁵ Большая Советская Энциклопедия. М., 1953. Т. 19. С. 38.

Еще на заре становления искусства соцреализма Луначарский, как Горький и Макаренко, звал к героическому, приподнято-романтическому «мажорному» творчеству. «Мажор сам по себе заключает в себе тот характер, что он поднимает всякий звук, который он начал, он поднимает его вверх на полтона, потому что силы его прибывают. По аналогии со смехом, с ликующим чувством радости, он поднимает настроение, он дает бодрость. Минор же сдает, минор ведет к компромиссу, минор – сдача позиций, минор понижает звук, который он взял потому, что силы его убывают. Позвольте мне как старому большевику сказать: мажор – большевистская музыка, минор – коренной внутренний меньшевик»⁴⁶.

Театрализация повседневной советской жизни возвышала обыденность до праздника и тем самым крепила оптимизм масс, «динамику настроений», управляемую мощным идеологическим аппаратом. Новый виток обращения к истории в 1930-е годы был направлен на осознание массами своего прошлого, на возвеличивание исторических героических усилий предшествующих поколений. Патриотические, героические темы литературы, театра, кинематографа персонифицировались в народных фигурах борцов за свободу от социального гнета и нападений иноземных захватчиков. Емельян Пугачев, Степан Разин, Дмитрий Донской, Александр Невский, Богдан Хмельницкий возвращаются на театральные подмостки уже в новом, социально укрупненном масштабе.

В 1939-м Большой театр после двадцатилетнего перерыва ставит «Ивана Сусанина» М. Глинки с новым текстом С. Городецкого. Алексей Толстой, стремясь к максимальному соответствию социальному заказу, трижды редактирует свою пьесу о Петре I. «Успешно преодолев упадочные, патологические тенденции первой редакции пьесы (1929–1930), автор в последующих вариантах утверждал принципы социалистического реализма с большей полнотой и глубиной. <...> Поставив в центр действия образ Петра I, Толстой выдвинул на первый план черты преобразователя и строителя, что невольно внутренне перекликалось с великой эпохой созидания социалистического общества, – пишет исследователь. <...> Коллизия борьбы с внутренним врагом «обостряется еще и потому, что это одновременно столкновение отца и сына. Она обрисована в драме скупно, но сильно и драматично и еще больше возвышает патриотическую тему в образе Петра, поскольку он поставил государственные, национальные интересы выше отцовских чувств и поступил с царевичем Алексеем как с изменником»⁴⁷.

⁴⁶ Луначарский А.В. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1958. С. 114–115.

⁴⁷ Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. М., 1954–1961. Т. II, М., 1960. С. 68, 69.

Интерпретации исторических событий в новых социальных условиях придается исключительно важное значение. 9 марта 1936 года «Правда» публикует статью «Внешний блеск и фальшивое содержание» – о «Мольере» Булгакова, за которой следует снятие спектакля с афиши МХАТа. Вернуться на путь истины театру помогает Сталин. Вручая награды мхатовцам в ноябре 1937 года, вождь рекомендует поставить «Враги» М. Горького и «Любовь Яровую» К. Тренева, что сразу же принимается к исполнению.

Советская культура 1930–1940-х годов не могла обойтись без исторической драматургии. По точной формулировке М. Туровской, это была культура, в которой «деконструкция, поиски новых форм, плюрализм и конкуренция “измов”, отрыв от прошлого в пользу будущего, причастность мировому культурному процессу уступали место опоре на прошлое: на классическое наследие, поиски национальных корней; на идеал красоты, на общедоступность, сюжетность, образ живого человека; на единство “метода” (постулат социалистического реализма), на объединяющую все это идею государственности»⁴⁸.

В СССР осуществлялось построение «имперского сознания» с присущим ему отношением к истории Родины как череде героических деяний. В искусстве воцарялся так называемый «большой стиль», придававший любому жанру одическо-державные черты и предусматривавший жесткие и тщательно охраняемые каноны. Пустить на самотек процесс осмысления истории на сцене идеологи не могли. «Годом великого перелома» в культурной жизни стал 1936-й. Партия и власть приняла ряд важнейших решений, «Правда» опубликовала цикл программных статей, посвященных художникам, музыкантам, деятелям театра, кино, литературы, историкам: «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь», «О художниках-пачкунах» и др.⁴⁹. Был нанесен сокрушительный удар по остаткам непочтительного отношения к отечественной истории. Его сила обрушилась и на спектакль Камерного театра «Богатыри» – музыкально-сценическую пародию А. Бородина на национально-патриотическую оперу А. Серова «Рогнеда». Новое либретто вместо прежнего, сочиненного некогда В. Крыловым, написал Демьян Бедный, и первые критические отзывы свидетельствовали об успехе постановки А. Таирова. Но меньше чем через месяц, 14 ноября 1936 года, Комитет по делам искусств при СНК СССР издает Постановление о снятии «Богатырей» как спектакля, чуждого советскому искусству. В директивной статье «Правды» от 15 ноября 1936 года года председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев писал: «И автор и театр этой постановкой оказали услугу не

⁴⁸ Туровская М. И.А. Пырьев и его музыкальные комедии // Киноведческие записки. Вып. 1. М., 1988. С. 113.

⁴⁹ См.: Против формализма и натурализма в искусстве: Сб. ст. М., 1937.



А.А. Яблочкина –
актриса Малого театра,
председатель правления ВТО

народам Советского Союза, а кому-то другому, — они радуют только наших врагов... Под предлогом высмеивания заслуживающих презрения всяких Аник-Воинов Демьян Бедный показывает богатырей как пьяниц, трусов и кутил. Так показывать жизнь народного эпоса — значит исказить народную поэзию, клеветать на русский народ, на его историческое прошлое. Это особенно неуместно в то время, когда партия и правительство такое внимание уделяют вопросам изучения нашего исторического прошлого»⁵⁰.

Политический и идеологический криминал, предъявленный театру Комитетом по делам искусств, состоял в том, что «...спектакль “Богатыри”»: (а) является попыткой возвеличения разбойников Киевской Руси как положительного революционного элемента, что противоречит истории и насквозь фальшиво по своей политической тенденции, (б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном сознании носителями героических черт русского народа, (в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являющегося в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры»⁵¹.

Для исторической пьесы наступили трудные времена. Постановление о «Богатырях» монополизировало тему, укладывало ее в прокрустово ложе официальной идеологии, которая к тому времени уже оповестила общественность о единственно правильной точке зрения на историческое прошлое целым рядом документов, среди которых три были основополагающими: письмо Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция»; постановление ЦК ВКП(б) и

⁵⁰ Керженцев П. Фальсификация народного творчества // Правда. 1936, 15 ноября. С. 2.

⁵¹ Он же. О «Богатырях» // Советский театр. 1936, № 11. С. 5.

СНК СССР от 16 мая 1934 года о преподавании истории; указания Сталина, Жданова и Кирова к конспекту новых учебников истории. В угоду обстоятельствам начинается подчистка истории, корректировка ситуаций, фактов, «поправка» портретов реальных исторических лиц. После серии показательных судебных процессов 1937–1938 гг. над «врагами народа» в театре наступает пора повторных «авторских редакций» спектаклей, когда даже в апробированные сценической жизнью историко-революционные и историко-бытовые пьесы вписываются новые имена, реплики, монологи, сокращаются и вовсе изымаются целые роли, возникают новые персонажи, соответствующие санкционированной идеологической установке и политической ситуации.

Не защищенными от модификации оказались произведения о русских монархах и великих военачальниках. Актуализация идеи державности в предвоенные годы выявилась в пьесах «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского. «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева и др.. Но над ними возвышались фигуры Александра Невского, Ивана Грозного и Петра I, чьи подвиги и деяния были широко тиражированы и внедрены в массовое сознание фильмами С. Эйзенштейна, В. Петрова, спектаклями с участием известных актеров. Н. Черкасов играл Александра Невского, Ивана Грозного в фильмах С. Эйзенштейна и в спектакле «Великий государь», пьеса В. Соловьева шла в Ленинградском театре драмы им. Пушкина. На этой же академической сцене Н. Черкасов играл Петра I в пьесе А. Толстого, а Н. Симонов исполнял Петра I в фильме, который удостоился представлять советскую кинематографию за рубежом.

1930-е годы ознаменованы выходом на сцену вождей, и прежде всего Ленина и Сталина, – в столицах и на периферии широко идут пьесы «На берегу Невы» К. Тренева, «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Правда» А. Корнейчука. Появилась целая когорта «доверенных артистов» во главе с ваханговцем Б. Щукиным, исполнителей ролей вождей: К. Скоробогатов, А. Крамов, К. Мюффке, С. Светлов, А. Колобаев, В. Агеев, В. Геловани, А. Дикий и др. Тотальное воздействие на зрительское сознание, поддержанное поэзией, прозой, кинематографом, всей системой агитационной пропаганды, не могло не повлиять на массу, на ее установки, оно вызвало ответный спрос на подобную сценическую продукцию, готовность к позитивному – сознательному или неосознанному – восприятию предложенных мифологем и увлеченность ими. Аппаратная свита, состоящая из специалистов самых разных профессий, но единая в своей приверженности вождю, работала на вождя, а вождь на публику. Размышляя об отношениях политического диктатора и массы, Ю. Богомолов не случайно особо останавливается на роли класки в театре, которую нанимают «звезды» для провоцирования оваций в зрительном зале. «Сталин народ превращает в публику, которую затем без



В.Н. Рыжова –
актриса Малого театра

изъятий и исключений обращает в клаку»⁵².

В 1930–1940-е гг. гуманитарные науки, искусство призваны были подтвердить историческую преемственность власти Сталина, выявить генетические державные истоки в политике киевских князей, Александра Невского, Ивана III, Ивана IV, Петра I. Сталин выступал в контексте истории, он утверждал авторитет векового царства, могущество Российской империи. В этих спектаклях и кинофильмах прошлое выступало не как верность истории, но как антиисторическое утверждение верности избранному пути, рождало угодную вождю мифологию.

Новая интерпретация истории внедрялась в театральный репертуар и входила в сознание массовой аудитории. Былой энтузиазм

пролетарских масс, проникнутый идейной самоотверженностью, бытовым аскетизмом, трудовым подвижничеством, после процессов 1920–1930-х годов в значительной степени потускнел, утерять эмоциональную взвинченность, восторг грядущего социального преобразования. Для поддержания и активизации оптимистического мироощущения, бодрого социального самочувствия, «мажора» требовались новые идеологические инъекции. И здесь неожиданно для многих возрождаются старые стереотипы «социальной памяти», отвергнутые левым радикализмом бытовые, житейские и художественные нормы и ценностные установки. Снова, как до революции и в первое послереволюционное десятилетие, развивается система народных домов и развлекательных садов – теперь уже в виде профсоюзных парков культуры и домов отдыха. Они оснащаются релаксационной и культпросветовской инфраструктурой: при них создаются клубы,

⁵² Богомолов Ю. И в службу и в дружбу // Художник и власть. М., 1994. С. 102.

библиотеки, красные уголки, ленинские комнаты, спортивные площадки, лодочные станции, аттракционы, общедоступные столовые и рестораны, летние эстрады, концертные залы, танцплощадки, так называемые базы однодневного отдыха, где трудящемуся, награжденному путевой профсоюзом, на весь день предоставлялась постель, трехразовое питание, экскурсии, прогулки, свежие газеты и журналы, беседы политинформатора о «текущем моменте», игры, песни и пляски с профессиональным массовиком-затейником, концерт, кинофильм и пр. Строится сеть общедоступных санаториев, оздоровительных комплексов. В жизнь входят новые ценностные ориентиры, реальные представления об обустроенном жилище, об отдельных квартирах с «удобствами», поездках на Крымское и Черноморское побережье, Кавказские минеральные воды, на курорты, где загорают, лечатся и флиртуют массы отдыхающих, набираясь сил для новых трудовых подвигов.

Частные дачевладельцы и кооперативы обеспечивают семейный отдых в городских предместьях – с чаем, танцами и пением под патефон на веранде, с крокетом, шашками, шахматами и волейболом на пляже, с лесными прогулками и туристическими походами, наконец, с киносеансами автокинопередвижек, с представлениями концертных бригад гастролеров – чтецов, пародистов, куплетистов, жонглеров, гипнотизеров-иллюзионистов, акробатов-фигуристов и т.п. Язвительно обличенная М. Горьким в пьесе «Дачники» модель паразитического бытия презируемой им «средней интеллигенции», «обывателей», через три десятилетия – в общих, разумеется, внешних контурах – реанимировалась в добропорядочном быте «советского простого человека» предвоенных лет как завоевание социализма.

Идеологически целенаправленная «индустрия отдыха и развлечений» бурно развивается в разных направлениях. Духовой оркестр, парный конференс, развлекательный театр и кинематограф, цирк и джаз становятся приоритетными в системе культурного времяпрепровождения. Позитивный момент – «мажор» – в показе «подлинной жизни» «советского простого человека» становится идеологическим стержнем, системообразующим звеном здорового самочувствия. При этом оборотной стороной позитивного социального настроения выступает ненависть к внутреннему и внешнему врагу, происки которого грозят разрушением социалистического благополучия, и потому актуальным становится сплочение вокруг мудрой власти, строжайшая и бескомпромиссная бдительность, готовность к военному отпору.

Мифологизация жизни предполагала создание определенных нравственных и художественных ориентиров, подчас сталкивая их и мобильно укрепляя новые санкционированные стандарты социального поведения. Театры, как и все советское искусство, должны были соответствовать этим требованиям, в противном случае им грозило закрытие, как это случилось с МХАТом-Вторым, Театром Вс. Мейер-

хольда, украинским театром «Березиль», с многими национальными театрами в Москве, Ленинграде и других городах.

Результаты совокупных идеологических, пропагандистских и художественных усилий по созданию модели нового «советского простого человека» внедрились в сознание поколения, родившегося на рубеже 1910–1920-х и теперь вступившего в активную социальную жизнь. Новая генерация строителей социализма росла в условиях скученного общежитийного барачного быта рабочих слобод, перенаселенных коммунальных квартир, молодежных клубов, наконец, в детских домах и трудовых колониях, в условиях формирования новых ценностных стандартов. Благополучие быта – мечта рабочего Ивана Козырева из стихотворения В. Маяковского о вселении в новую квартиру с элементарными гигиеническими условиями «буржуазного прошлого», душем и ванной осмыслялось новым трудящимся человеком как значимая социальная победа. Она демонстрировалась массам с киноэкранов, театральных подмостков, концертных эстрад.

Мифологизация быта тотально вбирала в себя практически все стороны жизни и сознания на самых разных уровнях и тем самым формировала картину мира, которая в той или иной мере вступала в противоречие с культурной нормой прошлого, так как именно культура сохраняла историческую память в диалоге во взаимопонимании и преемственности поколений. Поэтому социальная память и механизмы исторического постижения мира жестко регламентировались и корректировались догматическими установками марксистских противопоставлений общественного интереса личному, общечеловеческой морали – классовой, пролетарской.

Групповое сообщество податливо к внешнему психологическому давлению, ибо опиралось на боязнь частного человека остаться в изоляции, в одиночестве и тем самым оказаться вне доминирующих, определяющих социальное настроение ориентиров и оценок. Пассивность частного человека создавала почву для эффективной идеологической обработки сознания масс. В отличие от мотивированного аргументированного логического убеждения, сама сила пропагандистского внушения подчиняла личное сознание, минуя контролирующие психологические механизмы, действуя поверх их.

Один из исходных посылов социалистического реализма состоял в единстве народности советского искусства и патриотической устремленности. Он подкреплялся историко-революционной и современной драмой и воссоздаваемыми образами вождей партии и государства.

Октябрьские юбилеи давали календарный повод для историко-революционной драмы, для выхода на сценические подмостки Ленина, а затем и Сталина, который поначалу выступал скромным соратником вождя, но вскоре уравнился с ним в его исторической значимости – как это было в «Кремлевских курантах» Н. Погодина, а позднее – в «Незабываемом, 1919-м» В. Вишневского, где Сталин как военный

стратег и мыслитель возвысился над Лениным—теоретиком и «кабинетным работником», который руководил революционным процессом, сидя за письменным столом. Сталин – истинный революционный вождь масс, всегда на переднем крае битвы, среди рядовых бойцов, вдохновляет их личной отвагой, мудрым немногословным спокойствием, он там, где решаются судьбы народов и государств, льется кровь и победно гремят орудия.

Правда войны и горечь победы

А.И. Герцен полагал, что «театр осуществляет функцию самоанализа и самопознания народа»⁵³. В годы войны с германским фашизмом театр выполнил огромную по своим масштабам социокультурную миссию, не менее значимую, чем двадцатью годами раньше, в пору Гражданской войны, когда он агитационно-пропагандистскими и художественными средствами крепил морально-политическое единство красноармейских масс. Тогда же сложилась традиция так называемого культурного шефства деятелей искусств, которое всячески поддерживали идеологи. В 1929-м по инициативе Политуправления РККА был создан Центральный театр Красной Армии, поначалу включавший в свою структуру драматическую труппу, театр малых форм, ансамбль песни и пляски и кукольный театр. Деятельность ЦТКА была направлена прежде всего на обслуживание воинских частей, гарнизонов, на профессиональное обучение руководителей многочисленных самодеятельных армейских коллективов. В 1939 году в Москве, на площади Коммуны, открыли специально построенное помпезное здание ЦТКА. Параллельно в военных округах при гарнизонных Домах красной армии создавались свои Ансамбли песни и пляски и мобильные передвижные театральные труппы. При флоте – Балтийском, Черноморском, Северном, Дальневосточном – также создавались театры.

Война, как известно, началась 22 июня 1941 года, а уже на следующий день председатель Комитета по делам искусств М. Храпченко провел совещание драматургов, поэтов и авторов малых сценических форм, посвященное вопросам скорейшего создания художественных произведений на темы Отечественной войны. При Комитете создается постоянная репертуарная комиссия. 3 июля во Всероссийском театральном обществе обсуждался репертуар фронтовых агитбригад.

Театры оперативно откликаются на военные события постановками обновленных вариантов современных и исторических пьес – таких как «Парень из нашего города» К. Симонова, «Фельдмаршала Кутузова» В. Соловьева и др. Вскоре появляются и новые пьесы – в ноябре 1941 года Куйбышевский театр показывает премьеру «Партизаны в степях Украины» А. Корнейчука, а Театр комедии –

⁵³ Герцен А.И. Об искусстве. М., 1954. С. 99.



М.М. Тарханов – актер МХАТа

«Питомцев славы» А. Гладкова (Пьеса до сих пор находится в активном сценическом и кинообороте под названиями «Давным-давно» и «Гусарская баллада»).

Новая качественная драматургия о войне рождалась трудно. «Правда» 14 февраля 1942 года в передовой статье «Искусство – на службу Красной Армии» торопила художников: «Драматурги наши в долгу перед народом, они не сделали того, что они могут сделать, чтобы театр наш, имеющий славные традиции, сегодня шел в ногу с героической Красной Армией»⁵⁴. Призыв «идти в ногу» с отступающими в панике частями звучал странно, но важнее было повысить творческую активность деятелей искусства: «Пусть же и наши драматурги сделают все, что они могут и должны сделать для

того, чтобы с подмостков театров артисты могли песней и музыкой, острой сатирой идти на врага и пламенными патриотическими образами, которые каждый день дает наша великая освободительная борьба, еще больше вдохновить народ на борьбу за окончательный разгром фашизма»⁵⁵.

Премьера «Питомцев славы» в Театре комедии готовилась уже в условиях блокадного Ленинграда. Постановщика спектакля Н. Акимова правоверные критики заподозрили в неуместном легкомыслии – не правильнее ли было обратиться к серьезной героической драме? Но Акимов оставался верен жанру театра. Он полагал, что умный и приподнятый комедийный спектакль чрезвычайно нужен зрителю. Смех – это сила, это зарядка на новые подвиги. Чем труднее условия, чем напряженнее борьба, тем больше места жизнеутверждающему смеху, как признаку твердой уверенности в победе. «Питомцы

⁵⁴ Искусство – на службу Красной Армии // Правда. 1942, 14 февр. С. 2.

⁵⁵ Там же.

славы», показанные в 7 ноября 1941 года, стали последней премьерой этого театра в Ленинграде – вскоре труппу эвакуировали самолетом на «Большую землю».

В 1942-м репертуар театров обогащается новыми пьесами разных жанров: это героическая сатира А. Корнейчука «Фронт», философская трагедия Л. Леонова «Нашествие», лирико-патетические драмы «Русские люди» К. Симонова и «Актриса» А. Файко. Пьесы сразу входят в репертуар множества театров. «Русские люди» ставятся в Московском театре им. Моссовета, в Театре Краснознаменного Балтийского флота, в Ленинградском Городском «блокадном» театре, в Московском Художественном театре. «Фронт» показывает Ярославский театр имени Федора Волкова, Ленинградский академический театр им. Пушкина, Малый театр, МХАТ, Ленинградский Городской театр. «Нашествие» идет в Ленинградском Городском театре, Московском театре им. Моссовета, в Малом театре, в Ленинградском театре им. Пушкина. В марте 1943 года Л. Леонову, А. Корнейчуку, К. Симонову присуждаются Сталинские премии.

Агитационная значимость первых «военных пьес» – «Русские люди», «Фронт», «Нашествие» – и поставленных по ним спектаклей была безусловной. Не случайно их появлению на сцене предшествовала публикация в «Правде»: 14–16 июля 1942 года были напечатаны «Русские люди» К. Симонова, 24–27 августа – «Фронт» А. Корнейчука, в августовском номере «Нового мира» опубликовано «Нашествие» Л. Леонова. Это были трагические дни войны, когда фашистские войска заняли подступы к Сталинграду.

В «Русских людях» и «Нашествии» воссоздавалась жизнь обыкновенных, рядовых людей. Одни оказались на линии фронта, другие в оккупированном провинциальном городке. Война сплотила их в единой воле к сопротивлению, драматизм был очевиден и не требовал от авторов риторики, пафосной декламационности и иных внешних приемов. Характеры героев выступали в трагической подлинности, высокого благородства, душевного богатства и самоотверженности. Особое место в ряду названных пьес занял «Фронт» А. Корнейчука: здесь сюжет разворачивался на уровне высшего генералитета, от действий которого, по сути дела, зависела судьба страны и народа. Корнейчук повествовал о неблагополучии в армейских верхах, он сбрасывал с пьедестала героя Гражданской войны, командующего фронтом, зазнавшегося и чванного Горлова и противопоставлял ему молодого талантливого военачальника Огнева. За внешней схематичностью «производственного» сюжета – столкновение старого консерватора и молодого новатора – обнажалась жизненно важная (в обобщенном и конкретном плане) для каждого человека проблема: как выстоять в войне, как ускорить победу, какой ценой она может быть достигнута, наконец, во сколько солдатских жизней обходится генеральское невежество, амбиции, чванство. Эти вопросы тревогой и болью отозвались в душах зрителей.

Разумеется, санкции на столь острый и актуальный замысел могли быть получены только на самых верхних этажах власти. Драматург подтверждает, что пьесу серьезно редактировал Сталин, собственноручно сокращая одни сцены и дописывая другие⁵⁶. После публикации в «Правде» пьеса издается массовым тиражом, политруки читают ее вслух в боевых и тыловых воинских частях. «Эта пьеса принята на вооружение Красной армии, – писал журналист «Известий», – она помогает ей воевать – вот вывод, который сделали читатели пьесы, герои боев за Волгу»⁵⁷.

Уже в первые дни войны театры западных советских республик и российских территорий эвакуированы на Восток, на Урал, в Сибирь, в Среднюю Азию. Только из Украины в тыл вывезли 44 театра. Многие труппы создавали агитбригады для выступлений в действующей армии, в госпиталях и военных базах. За время войны было сформировано около четырех тысяч таких мобильных коллективов. Свыше сорока тысяч их участников дали 1 350 000 выступлений⁵⁸.

С приближением фашистских войск к Москве и Ленинграду столичные театры были эвакуированы в глубь страны: МХАТ и Центральный театр Красной Армии в Свердловск, Театр им. Вахтангова – в Омск, Камерный театр – в Барнаул, Театр им. Ленинского Комсомола – в Ташкент, Московский театр Сатиры – в Магнитогорск, Театр комедии – в Сталинабад, Театр драмы им. Пушкина – в Новосибирск, Театр им. Моссовета – в Алма-Ату, Ленинградский БДТ – в Киров, Ленинградский ТЮЗ – в Березники, Ленинградский областной драматический театр обосновался в Чистополе. Эвакуация не только помогла сохранить театральные коллективы, но чрезвычайно содействовала развитию сценического искусства в регионах, стимулировала приобщение к искусству населения, способствовала повышению уровня сценического мастерства местных трупп. Практически на периферии произошло интенсивное распространение театральной культуры на всех социальных уровнях. Для столичных коллективов республиканские и областные власти гостеприимно освобождали стационарные здания театров, а их труппы перемещали в районные центры. В Новосибирске театр «Красный факел» уступил сцену Ленинградскому театру им. Пушкина и уехал работать в Прокопьевск, Челябинский театр передал здание московскому Малому театру и обосновался в Шадринске, Иркутский театр отдал сцену Харьковскому театру русской драмы и выехал в Черемхов. Таких переселений было немало.

Пространство театрального обслуживания чрезвычайно расширилось, сценическое искусство проникло в глубинку, в регионы, удален-

⁵⁶ См.: *Корнейчук М. И* в памяти, и в сердце. М., 1987. С. 38–39.

⁵⁷ *Розовский М.* Пьеса «Фронт» на фронте // Известия. 1942, 9 окт. С. 2.

⁵⁸ См.: Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 2. С. 529.

ные от крупных культурных центров, где профессионального театра не видели. Кроме того, местные группы стали пополняться актерами эвакуированных театров, студентами театральных училищ. Важно иметь в виду, что в уральских, сибирских и среднеазиатских городах в связи с перемещением в тыл промышленных предприятий, научных центров, вузов изменился демографический состав населения. Это существенно повысило уровень культуры всей театральной аудитории. С окончанием войны часть эвакуированных в силу разных обстоятельств осела на новом месте. С другой стороны, местная молодежь уехала в центральные и западные области страны вместе с возвращающимися туда учреждениями, предприятиями, вузами. Тем более что за три года эвакуации учебные заведения успели набрать курсы учащихся. Некоторые вузы открыли на периферии свои филиалы. После отъезда в Ленинград Хореографического училища в Перми открылась своя балетная школа. Вызванное войной глобальное перемещение разного рода творческих вузов, научных организаций объективно способствовало интенсивному культурному развитию провинции, расширило театральное пространство, приобщило к сценическому искусству новые массивы населения.

Во время войны чрезвычайно возросло внимание драматургов к русской истории. Речь Сталина 3 июля 1941 года, в которой перечислялись имена великих защитников родины, по сути дела, озвучила социальный заказ деятелям искусства. В историческом прошлом своего народа художники находили сюжеты, события и характеры, способствующие укреплению национального и гражданского самосознания, формированию боевого патриотического духа. В военную пору написаны и поставлены в театрах «Орел и Орлица» (1942), «Трудные годы» (1943) А.Н. Толстого, «Ливонская война» (1943) И.Л. Сельвинского, «Великий государь» (1944) В.И. Соловьева.



Н.П. Хмелев – актер МХАТа

«Борения души царя Ивана, – пишет исследователь о пьесах А.Н. Толстого, – как отражение и результат свершения им его исторического дела, определившего судьбы России, и судьбы России, как то главное, чем жил царь Иван, что руководило им в его трудном и жестоком деле (“Россия – совесть моя!”) – вот что составило основу драматической повести А.Н. Толстого и что с особой силой проявилось во второй ее части». Автор очерка Б.И. Росточкий сопоставляет концепцию изображения Ивана IV, господствующую в драматургии 1940-х годов, с концепцией, принятой в русской литературе и, в частности, А.К. Толстым, с народной устной традицией изображения Грозного. Идеализация Грозного, уход от диалектической оценки его реальной исторической роли присущи историческим пьесам 1940-х годов. Анализируя пьесы А.Н. Толстого, исследователь обращает внимание на смещении акцентов в показе опричнины и ее вождя Малюты Скуратова: «Из облика Малюты драматург, по существу, изъял все темные стороны, которые не случайно остались в памяти народной как проявления жестокого и кровавого деспотизма»⁵⁹.

Мораль изгонялась из истории, из политики, из искусства. Опричники и их карательная деятельность объявлялись «прогрессивным явлением», их жестокость оправдывалась исторической целесообразностью, а сам царь осуждался лишь за непоследовательность и неспособность вести борьбу с феодалами до конца. «Надо было действовать еще решительнее, а Иван у вас получился как Гамлет, – попрекал Сталин Н.К. Черкасова и С.М. Эйзенштейна в беседе 25 февраля 1947 года, критикуя – «как зритель!» – вторую серию фильма «Иван Грозный». – Ликвидирует одно семейство, а потом целый год мучается, грехи замаливает», – досадовал Сталин⁶⁰. Н.К. Черкасов играл Грозного в спектакле Ленинградского театра драмы им. Пушкина «Великий государь». Одной из его кульминационных точек стало прославление царя толпой гуляров, сказителей, массой «простого народа». Трогательное братание эмоционально усиливалось проникновенным и патетическим исполнением ведущих ролей талантливыми мастерами театра, объективно способствуя внедрению в сознание публики искаженных представлений об отечественной истории.

После победы над фашизмом власть широким катком прошлась по искусству, выпустив цикл «идеологических постановлений» и организовав погром литераторов, режиссеров, композиторов, наконец, «безродных космополитов» – художественных критиков. Пропагандистская кампания внесла смятение и путаницу в жизнь не только творцов искусства, но и самых широких слоев населения. Из сознания читателей, слушателей, зрителей, по сути дела, выбивались устойчи-

⁵⁹ См.: Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 2. С. 523.

⁶⁰ Черкасов Н.К. Записки советского актера. М., 1953. С. 42.

вые критерии оценок, ориентиры культурного поведения, обрывались сложившиеся связи с искусством, низвергались признанные авторитеты, смешалась иерархия социальных ценностей, разрушалось целостное представление о картине мира. Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (14 августа 1946 г.), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 г.), «О кинофильме «Большая жизнь» (4 сентября 1946 г.), «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» (10 февраля 1948 г.), возвращали в духовное бытование «образ врага», неусыпную классовую бдительность. Тезисы доклада секретаря Союза композиторов СССР Т.Н. Хренникова тиражировались газетой «Культура и жизнь» от 29 февраля 1948 года в статье «Буржуазные космополиты в музыкальной критике». Драматург А. Суров с явным уклоном в антисемитизм разоблачал вражескую свору критиков-антипатриотов. В газете «Вечерняя Москва» от 19 февраля он писал: «Корни космополитизма следует искать в буржуазном национализме. Именно на этой почве произрастали такие двурушники и предатели, как Юзовский, Гурвич и им подобные. Этим презренным вырождакам не должно быть места в наших рядах»⁶¹.

На собрании писательского и партийного актива в Ленинграде, созванного по поводу разгрома журналов «Звезда» и «Ленинград», секретарь ЦК ВКП(б) А. Жданов весомо заявил: «Наша литература... имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали»⁶². Ополчившись против «наплевизма» в литературе – этим неакадемичным термином Жданов обозначил творчество А. Ахматовой, М. Зощенко и ряда других писателей, – докладчик увлек пафосом советского патриотизма большую когорту деятелей искусства. Набирала обороты холодная война. По радио и с концертных подмостков гремела «Речь моего друга Самеда Вургунна на обеде в Лондоне» К. Симонова, призывающего в ответ на гостеприимство хозяев «испортить им, чертям, обед». С. Михалков в баснях оповещал мировую общественность о растущей атомно-ядерной мощи СССР и обличал продавшиеся Западу «космополитические семейки», «где наше хают и бранят, где с умилением глядят на заграничные наклейки, а сало – русское едят!».

«Аппарат» заказывал Художнику тему: борьба с космополитизмом и инакомыслием в научной и творческой среде, Художник выполнял заказ, театры воплощали его на сцене и транслировали в сознание публики. В афишах 1940–1950 гг. «лицо театра» определяли «Закон чести» А. Штейна, «Великая сила» Б. Ромашова, «Чужая

⁶¹ Суров А. Позор двурушникам! // Вечерняя Москва. 1948, 19 февраля. С. 1.

⁶² О журналах «Звезда» и «Ленинград». Постановление ЦК ВКП(б) от 14 авг. 1946 г. М., 1950. С. 5–6.

Пролетарии всех стран, соединитесь!
Всесоюзная Коммунистическая Партия (больш.)

ПРАВДА

Орган Центрального Комитета и МК ВКП(б).

БОЛЬШАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПОБЕДА МХАТ СССР ИМ. ГОРЬКОГО

На премьере «Аины Карениной» присутствовали товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов и Жданов.

21 апреля Московский Художественный Академический театр СССР им. Горького победил премьеру спектакля «Айна Каренина» по роману Л. Н. Толстого (инсценировка Н. Д. Волкова).

Спектакль захватил зрителей: замечательные актеры — заслуженные артисты РСФСР А. К. Тарасова и Н. П. Хмелев потрясли своей вдохновенной игрой и глубиной переживаний. Глаза на Тарасову — Каренину зрители с предельной ясностью видели и переживали трагедию русской женщины, раздвоенной немалой житейской тяжестью собственного

жизни. Игра Хмелева понимала неважность к Каренину, который вылезал в гениальном творении Толстого как олицетворение всей мерзости реакционной, бюрократической России и лицемерия церковной морали.

Успех премьеры был исключительный. Присутствовавшие на спектакле товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов и Жданов горячо аплодировали вместе со всем залом.

По окончании спектакля и зале долго не стихали бурные овации. Публика неоднократно вызвала артистов — В. И. Немировича-Данченко и В. Г. Салповского, автора инсце-

пировки Н. Д. Волкова, восторженно рукоплескала А. К. Тарасовой, Н. П. Хмелеву и всему актерскому коллективу.

Московский Художественный Академический театр СССР им. Горького одержал большую творческую победу. Бережно сохранив основные основоположительно-художественные традиции великого русского театра, он создал блестящий современный спектакль, который является торжеством реалистического искусства. (ТАСС).

Газета «Правда» от 23 апреля 1937 г.

ть» К. Симонова, «Илья Головин» С. Михалкова, «Когда ломаются копыя» Н. Погодина и др. «Аппарат» заказывал новую тему: борьба коммунистов Запада за мир против поджигателей войны и международной реакции, художники отвечали спектаклями: «Русский вопрос» К. Симонова, «Голос Америки» Б. Лавренева, «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Миссурийский вальс» Н. Погодина, «Я хочу домой!» С. Михалкова...

Состояние общественного и художественного сознания послевоенной поры зафиксировал «Философский словарь» 1954 г.: «Интеллигенция — общественная прослойка, состоящая из людей умственного труда... Если раньше, до революции, основная часть интеллигенции была привязана к колеснице капитала и обслуживала интересы имущих классов, то теперь интеллигенция служит народу... Люди физического и умственного труда перестали быть врагами, они стали товарищами, друзьями, делающими одно дело»⁶³. В словаре не нашлось места для понятия «народ», но в реальном обиходе оно активно использовалось как обозначение некоего социально-прогрессивного нерушимого сообщества, противопостав-

⁶³ Краткий философский словарь / Под ред. М. Розенталя и П. Юдина. М., 1954. С. 195.

ленное «не-народу», некоей подразумеваемой совокупности реакционных, контрреволюционных, антидемократических, нетрудовых, эксплуататорских сил. «Человек из народа», «представитель народа», «простой человек», «человек труда», «наш человек» – стереотип внедрялся в массовое сознание как обобщенный фантомный образ надежного защитника, как антитеза, человеку «непростому», «отщепенцу», «не нашему», «тунеядцу», пришедшему «извне», из чужой среды, которой чаяния народа не близки, и непонятны.

Логика постановлений партии закрепляла иерархическое и монопольное право власти на высказывание мнений об обществе и об искусстве. Истинное суждение о ценности художественных произведений остается за партией, выступающей от имени народа или от некоего «уполномоченного», живущего «в гуще народной жизни» и потому знающего эту жизнь лучше, чем Художник, Ученый, Критик, которые наблюдают эту жизнь дистанцированно, «со стороны», изначально лишенных природного классового чутья. В постановлении «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» «многих советских композиторов» обвиняли в непонимании запросов и вкусов народа, они «замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов... Композиторы разучиваются писать для народа»⁶⁴.

Критика как профессиональная корпорация, как носительница художественных, мировоззренческих критериев, как авторитетный посредник в отношениях искусства и аудитории, театра и публики оказалась практически изъята из диалога, ее роль была низведена до утилитарной рекламно-информационной функции. В 1930–1940 годы театральную мысль представляли в прессе яркие художественные индивидуальности и научные авторитеты: П.А. Марков, Ю.И. Юзовский, Б.В. Алперс, А.С. Гурвич, С.С. Мокульский, С.Л. Цимбал, И.Л. Альтман, Г.Н. Бояджиев, С.Д. Дрейден, М.О. Янковский, А.А. Борщоговский, Е.Г. Холодов и другие талантливые литераторы. На рубеже 1940–1950-х гг. практически все лидеры критической мысли объявлены «буржуазными космополитами», «антипатриотами», в результате профессиональный эстетический анализ исчез из культурного оборота, оказался вытеснен оценочными описаниями сюжетных схем. Так, убогость «бесконфликтной» драмы сомкнулась с примитивно толкуемыми концепциями мхатовской «достоверности», иллюстративной назидательностью. Столь массивный целенаправленный идеологический удар по культуре способствовал формированию у публики искаженного художественного сознания, упрощенного эстетического

⁶⁴ Постановление ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. М., 1948.



А.К. Тарасова – актриса МХАТа

и социального восприятия театра.

Уровень «доступности» искусства предельно занижался. Демагогическая апелляция к «народу», к «простым людям», к «трудовому человеку» становилась решающим аргументом в оценке художественного произведения. В книге А. Соколовой «Идеи и образы советской драматургии. Пьесы 1946–1952 годов» достоинства пьес ранжированы в строгом соответствии с партийно-правительственными постановлениями о Сталинских премиях. Так, произведения, отмеченные премиями 1-й, 2-й и 3-й степени, оцениваются автором монографии как «лучшие». Произведения, представленные к премии, но не получившие ее, характеризуются как потенциально позитивные: «Хотя эти пьесы были не вполне

художественно совершенными, значение их определялось высокой идейностью, стремлением выявить перед советскими людьми, советской молодежью черты наших людей, воспитанных Коммунистической партией»⁶⁵. Пьесы, не рассматриваемые в качестве претендентов на Сталинскую премию, характеризуются автором книги как «слабые и идеологически вредные»⁶⁶.

Из критического анализа исчезают эстетические, смысловые, содержательные характеристики, он сводится к пересказу событий и описанию персонажей: «Пьеса “Счастье” П. Павленко говорит о том, что советский человек не одинок. <...> Жизнь, неумный характер Воропаева опрокидывают появившиеся на какое-то время в его сознании нотки пессимизма... Корытов – честный человек, преданный партии, но превратившийся в делягу, не умеющий организовать свой и чужой

⁶⁵ Соколова А.А. Идеи и образы советской драматургии. Пьесы 1948–1952 гг. М., 1953. С. 23.

⁶⁶ Там же.

труд для того, чтобы выкроить время для работы над книгой, над повышением уровня своих знаний»⁶⁷.

«Оценочный» разбор, предлагаемый читателю, предельно упрощен. О пьесе А. Софронова «Московский характер» сообщается: «В первой редакции эта пьеса имела существенные недостатки. Ее герои боролись прежде всего за интересы “своего” района, а не за общегосударственные интересы. Верно намеченный острый жизненный конфликт – борьба за внедрение ценного изобретения – выглядел в ряде сцен как проявление местнических настроений, а не как правдивое выражение передовых устремлений наших людей. В качестве важнейшего обоснования необходимости производства нового станка для текстильной промышленности на заводе, где директор Потапов, приводился довод, что завод находится в том же районе, где и текстильный комбинат, и поэтому он должен поддерживать честь района. С этим была связана и вторая существенная ошибка драматурга, а именно то, что в пьесе райком партии подменял административно-хозяйственное руководство, принимая решение, обязывающее завод обеспечить немедленную подготовку производства к выпуску станков, не учитывая, что такое решение должно принять министерство, в систему которого входил завод. Драматург правильно воспринял критику пьесы и исправил эти серьезные ошибки, представив в театры переработанный вариант пьесы»⁶⁸.

«Московский характер» рекомендовался Отделом театров Министерства культуры РСФСР к постановке и шел во многих городах. Параметры пьесы целиком отвечали стандартам «бесконфликтной драматургии», занявшей лидирующее положение в советских театрах на рубеже сороковых–пятидесятых годов, они «эталонны», показательны для понимания системы ценностей, социальных и художественных ориентиров, определявших духовную жизнь советского общества той поры.

Сборник критических статей «Выдающиеся произведения советской литературы 1950 года» вышел из печати в 1952-м и имел своей целью закрепить в широком культурном сознании ценностный ряд, систему критериев, заданных Постановлением Совета министров СССР о присуждении Сталинских премий за 1950 год. По разделу драматургии первая премия присуждена не была, второй премии удостоились три пьесы: «Потопленные камни» И. Мосашвили, «Рассвет над Москвой» А. Сурова, «Флаг адмирала» А. Штейна. Среди четырех авторов, удостоенных премии третьей степени, наиболее известным оказался А. Корнейчук с пьесой «Калиновая роща».

В статье В. Иванова «К новому подъему советской литературы» пьеса А. Сурова объявлялась «интересным произведением», ее ана-

⁶⁷ Соколова А.А. Указ. соч. С. 23–24.

⁶⁸ Там же. С. 24.

лизу посвящался следующий абзац: «Пьеса показывает, как передовые рабочие и инженеры текстильной фабрики “Москвичка” с парторгом во главе борются за то, чтобы фабрика выпускала красивые и добротные ткани. А руководство фабрики, в лице директора Капитолины Солнцевой, заставляет коллектив работать по старинке. Между директором и рабочими, руководимыми партийной организацией, возникает конфликт. Коммунистка Капитолина Солнцева отстала от жизни, не видит того, что люди выросли и предъявляют к ней, как к руководителю, новые, более высокие требования. Она не понимает своей дочери Сани, которая, окончив с золотой медалью школу-десятилетку, по славной семейной традиции решает пойти на фабрику, чтобы осуществить свою давнишнюю мечту – стать текстильщицей-стахановкой. Борьба передовых людей фабрики за утверждение и победу нового, за творческое отношение к труду – это борьба и за Капитолину Солнцева, за то, чтобы она сумела другими глазами взглянуть на жизнь, чтобы она за будничными мелочами не забывала человека, красоту его души, творческую ценность его замыслов. Сурово критикуя Капитолину Солнцева, передовые рабочие заставляют ее осознать свои ошибки, понять, что законом советского общества является каждодневное рождение нового, неустанное движение вперед»⁶⁹.

Решением Политбюро ЦК ВКП(б) от 28 марта 1947 года в министерствах торговли, здравоохранения и финансов создаются так называемые «суды чести», задачей которых стала борьба с буржуазной идеологией и пресечение любых контактов с Западом. В Постановлении разъяснялось: «На суды чести возлагается рассмотрение антипатриотических, антигосударственных и антиобщественных поступков и действий, совершенных руководителями, оперативными и научными работниками министерств СССР и центральных ведомств, если эти поступки и действия не подлежат ответственности в уголовном порядке»⁷⁰.

Всего в стране функционировали 82 таких суда, последний был образован в 1949 году при ЦК партии и Совете министров СССР для рассмотрения персональных дел республиканских министров и секретарей компартий союзных республик. Обвиняемый «судом чести» не имел права апеллировать к свидетелям – они вызывались по усмотрению председателя суда, который совмещал в одном лице судью и прокурора. Суд был показательным, он не предполагал вынесение оправдательных приговоров, а объявлял общественное порицание или выговор, мог рекомендовать снять подсудимого с работы, исключить из партии или передать дело для расследования в МГБ. Приговор обжалованию не подлежал.

⁶⁹ *Иванов В. К новому подъему советской литературы // Выдающиеся произведения советской литературы 1950 года: Сб. ст. М., 1952. С. 17.*

⁷⁰ *Батенева Т. Недобитый круцин // Известия. 1996, 4 дек. С. 4–5.*

Одними из первых под «суд чести» Министерства здравоохранения СССР были отданы ученые Н. Клюева и Г. Роскин. Их труд с описанием антираковой вакцины передал американским ученым для проведения клинических испытаний академик В. Парин. Но с началом «холодной войны», политическая ситуация резко обострилась, Парина отправили на 25 лет в лагерь, а от Клюевой и Роскина потребовали публичного покаяния.

Трагическая история получила сценическую интерпретацию в целом блоке пьес – «Чужой тени», К. Симонова, «Великой силе» Б. Ромашова, «Законе чести» А. Штейна и др. Киноверсия последней, снятая на Мосфильме, была тиражирована под названием «Суд чести». Академик Верейский в исполнении популярного актера Л. Свердлина клеймил профессора Добротворского за попытку государственной измены «именем Ломоносова, Сеченова и Лобачевского, Менделеева, Пирогова и Павлова, хранивших как священное знамя первородство русской науки! Именем Попова, Ладыгина и других изобретателей, чьи открытия бессовестно присвоены иностранцами! Именем солдата Советской армии, освободившего поруганную и обесчещенную Европу».

В 1988 году драматург А. Штейн – почему-то от имени «всех» – печатно повинулся: «Мы все, и я в том числе, несем ответственность за то, что были во власти магии готовых директивных формул, в тисках схоластических догматов, автоматизма зашоренного сознания, в плену слепой веры и доверия к высшему партийному руководству»⁷¹. Несколько раньше, в 1954-м на II съезде Союза советских писателей секретарь Союза А. Сурков признал, что литература «не может идти по пути создания “идеального героя” или образа “идеальной личности”, ибо, встав на этот скользкий путь, «она рискует скатиться к дурному сочинительству, подменить познание реальной действительности сочинением “рупоров идей” и дидактических проповедей»⁷². На том же съезде автор многих «бесконфликтных» пьес А. Корнейчук объявил вредным упрощенное толкование системы Станиславского для развития драматургии: «Не идеализированного героя без сучка и задоринки, не красивого, возвышенного болтуна ждет от нас, драматургов, зритель, а борца за светлые идеалы коммунизма, который не только преодолевает враждебные силы, сопротивляющиеся новому миру, но и преодолевает в себе присущие каждому человеку в той или иной мере человеческие слабости»⁷³. Так «человеческим слабостям» были возвращены права на художественное отображение.

⁷¹ Штейн А. Так было // Огонек. 1988, № 43. С. 23.

⁷² Доклад А.А. Суркова «О состоянии и задачах советской литературы» // Второй Всесоюзный съезд советских писателей 15–26 декабря 1954 года. Стенографический отчет. М., 1956. С. 31.

⁷³ Содоклад А.Е. Корнейчука «О советской драматургии» // Там же. С. 185.

К 1942 году Сталин предполагал довести число театров в стране до тысячи с лишним, но война помешала этим планам. В 1930–1940-е годы театр оставался важным звеном жизнедеятельности, регулирующим направленность коллективного поведения системой социально-значимых действий, оказывающих влияние на формирование общественных и межличностных отношений. Но во второй половине 1940-х годов влияние театра сужается, он теряет доверие публики, не оправдывает ее ожиданий. В социально одобренных спектаклях зрители не находят поддержки своим ценностным ориентирам, не открывают новых идей в предложенных умозрительных моделях социального поведения. Казенная выпренность риторика, надуманные фальшивые сюжеты декларативны и банальны. Театр утратил присущую ему как виду искусства функцию регулятора социальных настроений, общественной жизни, его попытки вовлечь зал в эмоциональное, игровое соучастие оказываются не состоятельны.

Средняя заполняемость зала в столичных драматических театрах в сезонах 1949–1950 и 1950–1951 гг. не превышала 25–30%, в периферийных городах и того меньше. Да и на этом низком уровне посещаемость удерживалась прежде всего за счет культпоходов армейских частей, профсоюзных организаций, школьников и студентов: последним просмотр спектаклей вменялся в учебную программу гуманитарных дисциплин по «факультету общественных профессий» (ФОП). Многие театры ради выживания устраивали в антрактах и после представления молодежные вечера танцев, игр и развлечений, разного рода корпоративные мероприятия.

Кризис художественного многообразия отразился в жанрово-видовом спектре пьес и даже в унифицированных названиях театров. Из сценического оборота исчезают жанровые определения «комедия», «трагедия», «драма», «водевиль», внедряются устойчивые тематические рубрики: «историко-революционная пьеса», «пьеса о рабочем классе», «молодежная пьеса», «школьная пьеса», «военная пьеса», «семейная пьеса» и т.п. Названия театров дифференцированы по признакам жанра: драматические театры, театры оперы и балета, ТЮЗы, молодежные – имени Ленинского Комсомола, – кукольные. Театрам произвольно присваиваются имена деятелей культуры и политических лидеров, часто никак не связанных с искусством. Но и здесь разнообразие не поощрялось, поэтому более 20 театров носили имя М. Горького как приоритетной фигуры, совмещающей социально-политическую и художественную значимость, имя А. Пушкина было присвоено 14 театрам, Т. Шевченко – 11, А. Луначарского – 7, А. Островского – 6, С. Кирова – 5, К. Станиславского – 4, имена Н. Крупской, А. Чехова и В. Маяковского носили по 3 театра, по два театра носили имена В. Чкалова, Н. Чернышевского, М. Щепкина, Н. Гоголя, по одному театру досталось К. Марксу, С. Орджоникидзе,

И. Сталину, Н. Щорсу, Н. Островскому, Г. Котовскому, С. Цвиллингу, Г. Петровскому, В. Кингисеппу, Павлику Морозову и др.⁷⁴.

Зритель как носитель установок определенных субкультур, как партнер сцены лишился своих ролевых функций, он также унифицирован, устранен от диалога. Сцена формально предлагала залу умозрительные и примитивные модели санкционированного социального поведения, они не увлекали зрителя ни эмоционально, ни эстетически, ни интеллектуально. Публика оказалась исключенной из эмоционального и интеллектуального сопряжения со сценой, из самого психологического механизма зрелища. Слабая драматургия, жестко ограниченная клишированными стереотипами, цензурными рамками, и соответствующая ей режиссура, упрощенно и формально освоившая мхатовскую методологию, ограничивалась наивным жизнеподобием, выдавая его за безусловный эстетический эталон театра эпохи социалистического реализма. Обнажилась рассогласованность культуры, примитивность социальных, эстетических, эмоциональных связей, социальных отношений, что отозвалось в искусстве схематизмом, иллюстративностью, идеологической пошлостью.

На рубеже 1940–1950-х гг. театр низведен до тиражирования продукции массового ширпотреба. «Теория бесконфликтности» оставляла театрам лишь один вариант развития действия – борьбу «хорошего» с «лучшим». Из театра исключалась живая напряженная мысль, интрига сюжета, действенный характер, способный если не влиять, то по крайней мере индивидуально реагировать на внешний мир в соответствии с присущими ему личностными чертами, ценностными ориентирами и тем самым сохранять социальную роль, не растворяясь в массе. В искусстве 1940–1950 гг. симуляция реальности достигла запредельного уровня, поэтому основная масса зрителей покинула зал. Практически театр послевоенной поры оказался выключен из сферы духовной жизни общества.

⁷⁴ См.: Театральный справочник. М., 1958. С. 2–20.

Глава пятая

ТРЕТИЙ ТВОРЕЦ СПЕКТАКЛЯ

Предпосылки изучения публики

Социальная жизнь театра – это жизнь спектакля в публике, в ее сознании, в оценках и впечатлениях. Публика своим отношением определяет роль и место театра в жизни общества. Поэтому в историко-культурном контексте театр правомерно рассматривать как художественный институт, осуществляющий важнейшую социокультурную коммуникативную миссию – полифункциональный диалог человека и общества.

Коммуникативная функция театра отвечает природной потребности человека в живом, непосредственном общении, она во многом определяет значение театра и как социального института, и как вида искусства, в котором гражданское и эстетическое содержание времени воплощается в образе, в характере и судьбе живого действующего человека.

Театр оснащает публику житейским опытом, общественно-значимыми ориентирами, системой ценностей, моделирует социальное поведение, эмоциональным воздействием способствует образованию социальной консолидации в принятии (или неприятии) определенных норм, идеалов и тем самым выполняет важную регулятивную роль в жизни общества, укрепляет его целостность, формирует в общественном сознании картину мира.

Как форма социального общения театр включен в систему социальных институтов. Исследователь-социолог выявляет, анализирует, осмысляет сложившиеся в обществе взаимосвязи театра и публики, в значительной мере отражающие модель отношений общества и его граждан.

Социологические подходы к театру начали складываться на рубеже XIX–XX вв., на этапе становления массового общества и развития гуманитарных наук, когда возникла острая потребность в осмыслении социальных закономерностей развития культуры и искусства. Но изначальные предпосылки социологической интерпретации сценического искусства содержатся в трудах мыслителей древних эпох, начиная с Платона и Аристотеля. В работах философов позднего Про-

свещения – Д. Дидро («Парадокс об актере»), Г.-Э. Лессинга («Гамбургская драматургия») и др. – механизм взаимодействия сцены и зала также является предметом серьезного социально-эстетического анализа. Важное значение для понимания общественной роли театра в России XIX – начала XX века имели философско-эстетические, публицистические и критические сочинения В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, позднее – работы Г.В. Плеханова, А.В. Луначарского, В.М. Фриче и др.

Как всякая общественная наука, социология театра развивалась в ходе постепенного становления и расширения представлений о предмете изучения, сбора эмпирических данных, совершенствования понятийного аппарата и исследовательских методов, укрепления взаимосвязей со смежными науками. Обращение к целостному исследовательскому подходу в оценке художественной жизни стало весьма актуальным к рубежу XIX–XX вв. – в это время границы социологии искусства стремительно раздвигались и вбирали в свое поле социальное бытие широких масс, «простолюдинов», «толпы».

Публика театра конца XIX века во многом отвечала иерархии и характеру словесных отношений, отражала статусное положение общественных групп, их настроения, по-разному резонирующие на реальные события, на значимые театральные представления. Публика сама выступала носителем социально-этических установок и норм в пространстве разнообразных моделей жизни, так или иначе отраженных в текущем театральном репертуаре. Направленность и динамика отношений сцены и зала в большой мере зависела от диапазона доминирующих в театре социально-психологических, этических, эстетических интересов, от форм их воплощения на сцене, от характера интерпретации событий, их смыслового и художественного содержания.

К.С. Станиславский много позже писал об уникальных свойствах театра, заставляющих биться сердца зрителей «в унисон»: «Насыщенная атмосфера спектакля развивает массовую эмоцию, заразительную своим стадным чувством. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее раздувают силу сценического воздействия»¹. Заметим: определение «стадное» не содержит у Станиславского негативной оценки, а характеризует форму психологического, «суггестивного» заражения зала общим настроением. На коллективную эмоцию, формируемую в ходе восприятия искусства, и прежде всего театра, обращали особое внимание многие ученые и художники рубежа XIX–XX веков – театральные деятели А.И. Урусов, Вл.И. Немирович-Данченко, психологи С. Сигеле, Г. Ланге, В. Гаузенштейн, Г. Тард, А. Лазурский, Г. Лебон, филологи А. Потебня, А. Овсяннико-Куликовский, позднее Р. Роллан, Вяч. Иванов и др.

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1954. Т. 5. С. 472.

К началу XX века категории «толпа», «публика», «масса», «простолюдины» входят в широкий обиход как «рабочие» понятия и определения, помогающие дифференцированно исследовать социально-психологические механизмы резких эмоциональных перепадов, подвижность поведения разных групповых сообществ, их зависимость от внешних политических, экономических и иных воздействий. В условиях обострившихся на рубеже веков социальных дискуссий, возросшей общественной роли культуры, искусства, театра, в пору развивающегося кинематографа, СМИ интересы художников, ученых, журналистов, психологов, политических лидеров часто пересекались в стремлении осмыслить законы формирования коллективных эмоций, общественных настроений. Постичь социально-психологические и художественные механизмы управления этими законами стало крайне важно.

XX век резко обнажил связи художественной культуры с общественными процессами, отчетливо обозначил их новую качественную взаимозависимость. Расширилось само пространство художественной жизни общества, поле функционирования искусства, рождались новые виды, формы, жанры, обнаруживались новые каналы и возможности приобщения человека к культуре, сместился ее общественный статус, видоизменились отношения культуры и государства, искусства и политики, художника и публики.

Крупные центры России, и прежде всего столицы – Петербург и Москва – переживали пору кардинальных социокультурных изменений. Растут территориальные масштабы столиц. За счет пригородных рабочих слобод резко увеличивается численность населения, существенно меняется образ жизни, стиль поведения, организация повседневного быта, в том числе и характер досугового времяпрепровождения, смещается традиционная сословная структура. К 1917 году в Петербурге насчитывается 2,5 млн. жителей, в Москве – около 1,5 млн., однако по числу рабочего люда столицы сближались: в Петербурге рабочих около 500 тыс., в Москве – 410 тыс.²

Уже Ф.М. Достоевский заметил сближение двух российских столиц и записал в «Дневнике писателя»: «...Петербург ли собственно и Москва ли вели Россию? <...> И не вся ли Россия, напротив, притекала и толпилась в Петербурге и Москве... и, в сущности, сама себя и вела, непрерывно обновляясь свежим притоком новых сил из областей своих и окраин... Ведь уж чего бы кажется противоположнее, как Петербург с Москвой, если судить по теории, в принципе: Петербург-то и основывался как бы в противоположность Москве и всей ее идее. А между тем эти два центра русской жизни, в сущности,

² См.: Ленинград в цифрах: Экономико-статистический справочник. Л., 1936. С. 4; Москва // Новый энциклопедический словарь. (Брокгауз–Ефрон). Пгд., 1916. Т. 27. С. 299–300.

ведь составили один центр, и это тотчас же, с самого даже начала, с самого даже преобразования, и несколько не взирая на разделявшие их некоторые характеристики. Точь-в-точь то же, что зарождалось и развивалось в Петербурге, немедленно и точь-в-точь так же самостоятельно – зарождалось, укреплялось и развивалось в Москве, и обратно. Душа была единая... А Петербург теперь больше чем когда-нибудь, вместе с Москвой заодно»³.

В начале XX века сценическое искусство занимает в России положение автономной художественной целостности в структуре культурной и общественной жизни: театр выступает как категория мышления, как способ выражения отношений человека и общества в формах «искусства действия», как важный фактор влияния на человеческое бытие⁴. В эти годы оказалось возможным рассматривать театральную жизнь с позиций интегрального подхода, с разных точек ее воздействия на сознание публики и общества в целом. Театральная жизнь отражала важнейшие социально-психологические и личностные аспекты: в ней проецировался социальный заказ со стороны общества и государства, а с другой стороны, формировались и определялись индивидуальные установки личности художника. Г.В. Плеханов, А.В. Луначарский обстоятельно рассматривали проблемы классовости искусства. Полемизуя с символистами, сблизившими театр с религиозным действием, Луначарский, однако, и сам не отрицал возможности развития театра будущего на соборных началах, объединяющих актеров и зрителей в едином революционно-героическом экстазическом порыве. К устранению рамп, разделяющей зал и сцену, к сближению профессионального театра с театром фольклорным призывал и Вс. Мейерхольд⁵.

Стремительное становление и сопутствующее ему развитие «индустрии развлечений» спровоцировало в творческой и научной среде бурную полемику о настоящем и будущем театра. Так, В.М. Фриче, Ю.И. Айхенвальд предрекали неминуемую гибель театра, поглощение его кинематографом. В противовес им А.А. Блок, Л.Н. Андреев, Н.Н. Евреинов, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Н.В. Дризен, В.Н. Всеволодский-Гернгросс видели перспективы театра, в котором зрители обретут новые эстетические и социально-психологические качества и особую творческую энергетику. Вышедшая в 1916 году книга И.Н. Игнатова «Театр и зрители», в которой автор рассматривал историю русской сцены через восприятие зрительного зала, дала дополнительный импульс для изучения теат-

³ Достоевский Ф. Дневник писателя. М., 1989. С. 222–223.

⁴ См.: Предисловие // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 6–14.

⁵ См.: Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Сб. ст. СПб., 1908. С. 123–176.

ральной аудитории и роли социального отклика зала в обновлении сценических форм⁶.

Театральная жизнь в начале XX века изучалась критикой и наукой как роль ее воздействия на сознание публики и общества в целом. В потоке театральной жизни ученые выявляли и исследовали значимые социально-психологические, эстетические, аспекты, явные и скрытые механизмы социального заказа со стороны общества и государства, изучали их проявление в формирующихся индивидуальных установках личности художника.

Самоценность науки о театре, природа многообразных связей театра с аудиторией рассматривались как в их автономной исторической, эстетической целостности, так и в сопряжении с широкой общественной жизнью, в категориях социального мышления, в многообразии форм и способов отражения категорий человека и общества как «искусства действия»: в работах Вяч.В. Иванова, А.Ф. Лосева, Н.Н. Евреинова, Г.Г. Шпета, В.Н. Всеволодского-Гернгросса театр осмыслился важным фактором влияния на человеческое бытие⁷.

Интегративный подход к изучению сценического искусства и принципиальные основы театроведческой науки заложили и развили в 1920-е годы ряд европейских и отечественных ученых, но прежде всего А.А. Гвоздев в России и М. Герман в Германии⁸.

Макс Герман в 1890-е годы начал исследовательскую деятельность в Берлинском университете как литературовед. В первые годы XX века М. Герман обрел признание как идеолог нового направления в науке о театре. В России идеи М. Германа нашли понимание и поддержку у театроведов А.А. Гвоздева, Н.П. Извекова, С.С. Мокульского и др. В 1920-х годах М. Германа наряду с Вс. Мейерхольдом и К.С. Станиславским избрали почетным членом отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств в Петрограде. Соотечественники М. Германа – Г. Зиммель, Ю. Баб, позднее Д. Вайденфельдт, Х. Либер, Х. Марек, А. Хаузер, Х. Плесснер и др. – последовательно развивали его идеи. В Великобритании социологический подход к театру реализует Ф. Фергюссон, во Франции – Д. Демарси, А. Моль, Ж. Дювиньо; последний уже в 1960-е годы привлекает к себе внимание углубленным анализом драмы как социальной игры. К этому времени социологические исследования театра

⁶ См.: В спорах о театре: Сб. ст. М., 1914; *Игнатов И.Н.* Театр и зрители. М., 1916.

⁷ См.: *Стаховский С.В.* Искания русской театральной мысли. М., 2007; Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988.

⁸ См.: *Гвоздев А.А.* Из истории театра и драмы. Пг., 1923; *Он же.* Итоги и задачи научной истории театра // Задачи и методы изучения искусства. Пгд., 1924. С. 95–108; *Герман М.* О задачах театроведческого института // Наука о театре. Л., 1975. С. 58–63.

ведутся в Чехословакии (Х. Казалова), Швеции (Г. Шведнер, Д. Ваге) и других странах.

В 1923 году Институт истории искусств выпустил в Петрограде коллективный сборник статей «Старинный театр в России» XVII–XVIII вв.». Авторы – В.Н. Андрианова-Перетц, В.Н. Перетц, А.С. Булгаков – рассматривали театральный процесс в контексте восприятия аудитории, ее взаимодействия со сценой. Это принципиально важное направление развивалось в последующих академических исследованиях Института и энергично подкреплялось практическими экспериментальными исследованиями Театральной лабораторией ГИИИ под руководством Н.П. Извекова⁹.

Начало XX столетия – пора формирования массового общества, массовой культуры, бурного развития прессы, фотографии, грамзаписи, кинематографа. Сценическое искусство – профессиональное и любительское – переживает фазу расцвета. Огромную популярность приобретают в России так называемые «народные театры» – мощное культурно-просветительское движение, стремившееся приобщить массы «простолюдинов» к театральной культуре, к ее языку, к присутствующему ей метафорическому, интонационному ряду, и тем самым способствовать ее адаптации к городской культуре. К 1914 году число «народных театров» в России приблизилось к 900¹⁰.

Первые попытки исследования зрительской практики опирались на конкретную театрально-просветительскую практику. В 1890-м в Киеве некая госпожа Булгакова распространила анкету среди рабочих зрителей. Тогда же в народных театрах Москвы энтузиасты-исследователи регистрировали реакции «простой» публики – рабочих Трехгорной мануфактуры, фабрики Цинделя, фабрики Тиля¹¹.

Характер, динамика, направленность зрительских суждений, их мотивации, и способы их фиксации и обобщения живо обсуждались в периодической печати. Популярный журнал «Нива», в частности, сообщал о зарубежном опыте: успех спектакля в римском театре «Констанца» фиксировался с помощью специального аппарата в виде

⁹ См.: Старинный театр в России XVII–XVIII веков. Пгд., 1923; Старинный спектакль в России XVII–XVIII веков. Л., 1928.

¹⁰ См.: Хайченко Г.А. Русский народный театр конца XVII–XVIII веков. М., 1975; *Ното повус*. (Кугель А.Р.) По желанию публики // Театр и искусство. 1897, № 17. С. 331–332; *Он же*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1897, № 45. С. 816–818; Южный Петр. О публике // Театр и искусство. 1915, № 2. С. 32–33; *Ното повус* (Кугель А.Р.). Заметки (О петербургской и московской публике) // Театр и искусство. 1916, № 7. С. 141–143; Брюсов В.Я., И.Н. Игнатов. Театр и зрители (Анализ исследования) // Биржевые ведомости. 1916, 23 № 1600, дек. С. 7.

¹¹ См.: Шестаков П.М. Рабочие на мануфактуре т-ва «Эмиль Циндель» в Москве. М., 1900; Николаев Н.И. Эфемериды. Киев, 1912; Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976.

шкафа с тремя отверстиями. «Зрители получают особые контрамарки и по окончании пьесы опускают их в соответствующие отверстия. Аппарат регистрирует отзывы и производит подсчет тройкого рода: “Да”, “Нет” и “Воздержавшиеся от подачи мнения”. Число этих мнений определяет успех пьесы с математической точностью», – удовлетворенно сообщал журналист¹².

С развитием массовой культуры, с распространением печати, грамзаписи, кинематографа, развлекательно-зрелищной индустрии внимание к поведению широкой публики особенно возрастает. Дискуссии о зрителе выходят за рамки поверхностных наблюдений, намечаются теоретические, исторические и практические повороты темы. Особый интерес вызывает аудитория так называемых «низших социальных слоев», сам процесс вовлечения ее в развивающуюся сеть народных театров, народных домов, народных университетов, училищ, клубов, библиотек, бесплатных народных концертов, представлений любительских детских театров, а также разного рода просветительских организаций, существовавших под эгидой благотворительных обществ «народной трезвости» и «народных развлечений» и пр.¹³.

Первые народные театры появились в 1870-х годах в Одессе, в Москве, Петербурге, позднее в губернских, в уездных городах, селах, деревнях. Тогда же были предприняты попытки изучения новой аудитории¹⁴. В 1895 году режиссер Императорского Александринского

¹² Вотиrowание зрительского успеха // *Нива*. 1905, № 11. С. 120.

¹³ См. Спектакль в деревне Ломоносовке // *Народная школа*. 1873, № 5. С. 41; *Анастасьев А.Н.* Школьные праздники в деревнях // *Педагогический листок*. 1878, № 6. С. 415; *Попов Н.* Детский театр или театр для детей // *Рампа и жизнь*. 1910, № 48. С. 783–785; *Дризен Н.* Влияние театра на детей и юношей школьного возраста // *Русская школа*. 1911, № 1. С. 38–52; *Бахтин Н.* О детском театре // *Русская школа*. 1913, №9. С. 54–55; *Русова С.* Драматический инстинкт и его значение в воспитании // *Для народного учителя*. 1916, № 11. С.1–8; № 12. С. 2–7; № 13. С. 1–8; № 14. С. 1–5.

¹⁴ См.: Народные театры // *Русский вестник*. 1872. Т. 99, май. С. 16–19; Народный театр в Москве // *Беседа*. 1873, Т. VII. С. 37–43; *Бунаков Н.Ф.* Опыт народного театра // *Русский народный учитель*. 1892, № 12. С. 8–18; *Остроградский В.* Добрый почин. К вопросу о народном театре // *Образование*. 1892, № 3. С. 69–74; О зрителе // *Артист*. 1892, № 24. С. 21; *Русский народный театр во Львове* // *Артист*. 1893, № 26, янв. С. 43; *Арбенит Ник.* Отголоски деревенской сцены // *Артист*. 1894, № 42. С. 121–126; В.П. Современное обозрение. Театр Корша // *Артист*. 1894, № 44. С. 227–234; Десятилетие народных гуляний за Невской заставой. СПб., 1895; Заметки о фабричном народном театре // *Русский начальный учитель*. 1895, № 10, окт. С. 482–490; Москва. Типы и картинки (О народном театре)// *Новое время*. 1895, № 6883 29 апр., С. 4; Театр (О народном театре) // *Северный вестник*. 1895, апр., отдел 2I. С. 54–63; *Попов Н.* Балаган странствующей труппы в деревне // *Театрал*. 1895, № 45. С. 111–117; *Попов, Николай.* Об организации развлечений для рабочих: Доклад на Втором съезде русских деятелей по техническому и

театра Е.П. Карпов, руководивший одновременно и Народным театром за Невской заставой в Петербурге, распространил среди зрителей опросную анкету, разработанную писателем-народником Н.К. Михайловским¹⁵. И.Л. Щеглов-Леонтьев, друг А.П. Чехова, литератор-народник, опубликовал статью «По поводу детских и солдатских театров». После успешного представления в селе Кривцово Орловской губернии комедии Мольера «Жорж Данден» грамотным зрителям предложили письменно изложить содержание пьесы. По этим описаниям определялось отношение зрителей к персонажам, характер эмоционального воздействия спектакля, мотивы его посещения и пр.¹⁶.

По свидетельству видного деятеля народного театра режиссера Н.А. Попова, «грамотная деревенская молодежь с удовольствием пишет пересказ виденного, такие письменные пересказы всегда очень поучительны и дают иногда совершенно неожиданные результаты; устные же беседы с авторами таких отзывов еще более дополняют запас сведений о впечатлении, произведенном какой-нибудь пьесой: многое же пишется потому только, что не оставило яркого воспоминания, другое потому, что совсем не было понято. Конечно, нужен известный педагогический такт, чтобы обойти все прействия при производстве подобных дознаний»¹⁷. В 1904 году проводилось анкетное обследование «рабочих зрителей» в Киеве¹⁸.

Первые опыты изучения зрителей пробудили в педагогических и художественных кругах исследовательский интерес к любительскому, школьному и семейному театру¹⁹. В прессе широко обсуждается организационная и творческая программа профессионального

профессиональному образованию в Москве, 31 дек. 1895 // Театрал. 1896, № 65. С. 23–33; *Федотов А.Ф.* Первая попытка основания народного театра // Северный вестник. 1895, май, отдел 2. С. 93–98; *Бунаков Н.* Размышления по поводу выставки народного театра, устроенной в Москве в 1895 г. // Народный театр. М., 1896. С. 168–175.

¹⁵ *Михайловский Н.К.* О зрителе // Русское богатство. 1896, № 4. С. 124–127; № 6. С. 51–56; № 11. С. 3–9; *Щеглов И.* О народном театре. М., 1895; Народный театр: сб. статей. М., 1896; О театральном зрителе // Артист. 1897, № 110. С. 23; *Гайдебуров П.П.* Организация народных театров. СПб., 1919.

¹⁶ См.: *Щеглов И.* По поводу детских и солдатских театров // Народный театр. М., 1896. С. 65–85; *Лаврова Е.* Как была поставлена комедия Мольера «Жорж Данден» на деревенской сцене // Там же. С. 211–217.

¹⁷ См.: *Попов Н.* О репертуаре народного театра // Народный театр. М., 1896. С. 255–261.

¹⁸ *Николаев Н.* По поводу одной анкеты // Н. Николаев. Эфемериды. Киев, 1912. С. 132–137; Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. СПб., 1898. Ч. 21. С. 219–282.

¹⁹ См.: *Крымский С.* Воспитание и театр // Семья. 1903, № 50. С. 8–28 / *Казанцев П.* Театр как средство внешкольного образования // Театр и искусство. 1904, № 42. С. 742–745; № 43. С. 761–763; *Дризен Н.В.* Материалы к истории русского театра. М., 1905. С. 242–243.



А.Д. Попов –
руководитель и режиссер
Центрального театра Советской армии

• Какие пьесы Вы желали бы видеть вторично и почему? Играли ли Вы когда-нибудь сами и что?

Собранные данные показали очевидную зависимость состава аудитории от содержания и жанра спектакля. Зрителей 12–13 лет привлекала сюжетная острота и зрелищность театрального представления.

У подростков 15–16 лет и девушек 14–15 лет возникал интерес к пьесам исторического содержания, к острым драматическим ситуациям. В группе, объединяющей юношей 17, 18, 19 лет и девушек 16,

театра для детей, возможные формы его художественного и воспитательного воздействия, возрастные особенности восприятия аудитории²⁰.

В 1910 году историк театра Н.В. Дризен провел анкетный опрос подростков и молодежи от 12 до 20 лет (125 анкет заполнили ученицы женской гимназии и театральной школы, 375 – ученики IV–VIII классов реального училища и два ученика театральной школы). Анкеты распространялись в Петербурге, Москве, Киеве и Харькове и состояли из вопросов:

• Возраст, пол, учебное заведение, класс (фамилия не обязательна);

• Какие пьесы Вы видели в театрах – подчеркните те, которые Вам понравились и объясните почему?

• Что Вас более всего интересует в театре?

• Какие пьесы Вы желали бы видеть вообще на сцене?

²⁰ Бахтин Н. Воспитательное значение театра // Педагогический сборник А.Н. Острогорского. СПб., 1907. С. 321–345; Анастасьев А. Школьные праздники в деревнях // Педагогический листок. 1908, № 6. С. 415; Локоть Т. Учащиеся и сильные ощущения // Спутник средней школы и экстерна. 1909, № 7. С. 8–20.



Сцена из спектакля Центрального театра Красной армии
«Давным-давно». 1942 г. Режиссер А.Д. Попов

17, 18 лет, проявлялся интерес к актуальным социальным проблемам. Материалы исследования легли в основу доклада «Влияние театра на учащуюся молодежь», который был прочитан Н.В. Дризенем в 1911 году на Международном конгрессе по воспитанию в Брюсселе²¹.

Изучение зрителя постепенно приобретает контуры научной проблемы. Продуктивной оказалась деятельность Передвижного театра П.П. Гайдебурова, Н.Ф. Скарской. Наблюдения за аудитрией, начатые в 1913 году, продолжились позднее, когда публикой Передвижного театра стали в основном солдаты русской армии. Изучив анкеты, распространенные театром во время поездки театра по фронтам Первой мировой войны, А.А. Бардовский систематизировал сведения о восприятии фронтовиками спектаклей и дал содержательный социальный анализ эстетических и психологических закономерностей их восприятия.

В распоряжении исследователя оказалось имелось 4000 анкет, собранных на 34 спектаклях. Текст анкеты следующий:

Солдатское слово об игре:

1. Что Вы получили от игры? (Удовольствие, пользу, отдых, утомление, неудовольствие.)

²¹ См.: *Дризен Н.В.* Влияние театра на детей и юношей школьного возраста // Русская школа. 1911, № 1. С. 38–52.

2. Какие пьесы хотели бы Вы увидеть в следующий раз? (Длинные, короткие, печальные, смешные, серьезные, легкие.)

3. О ком из людей, которых представляли сегодня, хотели бы Вы поговорить?

4. Согласны Вы или нет с его поступками?

5. Какие места в сегодняшней игре Вам больше всего понравились?

6. Что бы Вы сказали артистам в добрый совет для продолжения их работы на фронте?

Солдатское слово о пении и танцах

1. Что Вы получили от пения? (Удовольствие, пользу, отдых, утомление, неудовольствие.)

2. Что Вы получили от танцев? (Удовольствие, пользу, отдых, утомление, неудовольствие.)

3. Какие пьесы хотели бы видеть и слышать в следующий раз? (Длинные, короткие, печальные, смешные, серьезные, легкие.)

4. Какие места в пении и танцах Вам больше всего понравились?

5. Чтобы бы Вы сказали артистам в добрый совет для продолжения их работы на фронте?²²

Поездка театра продолжалась 56 дней. Основные пункты маршрута – Ревель, Курналь, Южный Немме, Псков, Острож, Лужи, Полспук, Минск. Репертуар театра, кроме концертных программ, содержал спектакли «Телль» Рене Моракса, «Не все коту масленица» А.Н. Островского, «Женитьба» Н.В. Гоголя.

Ответы анализировались автором в следующих проблемных направлениях:

1. Общее отношение к театру и искусству.

2. Репертуарные вкусы.

3. Отклики восторга перед артистами.

4. Думы и настроения, вызванные спектаклем и связанные с политическим положением страны.

5. Реакция на данный спектакль как таковой.

Итоги опроса систематизировались в таблицах и обширных комментариях к ним²³.

Исследование А.А. Бардовского «Театральный зритель на фронте в канун Октября» стало одной из первых серьезных эмпирических попыток дать научное толкование зрительского восприятия театра.

²² Бардовский А.А. Театральный зритель на фронте в канун Октября. Л., 1928. С. 18–19.

²³ См.: Там же. С. 52–64.

Структура театральной аудитории послереволюционных лет

Спустя совсем немного времени после октябрьского переворота, в начале 1918 года, пресса зафиксировала резкие изменения в культурной жизни российских столиц, провинциальных городов и особо отмечала своеобразную динамику отношений театра и публики. Режиссеры Вс.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, К.К. Тверской, К.А. Марджанов, литератор В.Г. Шершеневич красочно описывали возросшую «активизацию зала», взрывной эмоциональный подъем, объединяющий аудиторию и сцену²⁴.

Рассматривая сценическое искусство как зеркало социальной жизни, как отражение диалога человека и общества, правомерно видеть в «диалогичности» сцены и аудитории возрастающую интенсивность культурного и общественного сознания. Новая жизнь России ставила человека в ситуацию напряженной мобилизационной готовности к самозащите, к сопротивлению агрессии «внешнего» и «внутреннего» врага. В зрительных залах послеоктябрьской поры, как и во всей стране, активность публики сочеталась с настороженностью, с тревогой за будущее, наконец, за духовное выживание. Многие предрекали искусству и театру неизбежный «эстетический кризис», гибель от засилья мещанской публики, от грубого вторжения в культурную жизнь «радикалов-социалистов». Идеологи «народного театра» П.П. Гайдебуров, А.А. Брянцев, Н.Н. Бахтин, – наоборот, ожидали обновления демократического сценического зрелища и предлагали конструктивные пути его развития, декларировали свою позитивную просветительскую программу на Первом губернском съезде сельских драматических кружков Твери²⁵.

²⁴ См.: *Радлов С.* Статьи о театре. Пгд., 1923; *Тверской К.* Активный зритель // Рабочий и театр. 1924, № 49. С. 4; *Шершеневич В.* Зритель, репертуар, критика // Жизнь искусства. 1926, № 27. С. 8–9.

²⁵ См.: *Гайдебуров П.П.* Организация народных театров. Лекции, читанные на инструкторских курсах в ноябре-декабре 1918 г. Пгд. 1919; Схемы к изучению спектакля. Работы слушателей курсов мастерства сценических постановок. Послесловие Вс. Э. Мейерхольда. Пгд., 1919; Труды Всероссийского съезда деятелей народного театра в Москве. 17.XII-14-5.1-1916. Пгд., 1919; *Гайдебуров П.П.* Письма к зрителю. Без заглавия // Записки передвижного общедоступного театра. 1919. Вып. 17, янв. С. 3–6. *Сулержский Л.* Отрывки из дневника // Дневник театра. 1919, № 6. С. 4–6; № 7. С. 4–5; *Брянцев А.* Из путевого дневника (наблюдения над зрительным залом) // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919, Вып. 21, май. С. 8–10; Из писем с мест (Описание зрителей деревенских спектаклей) // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919, Вып. 21, май. С. 8–10; *Гайдебуров П.П.* Письма к зрителю // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919, Вып. 24–25, авг. С. 3–5.

Между тем в рамках формирующейся большевистской идеологии театральная аудитория чаще всего рассматривалась как некая неопределенная в своих политических и житейских ориентациях масса, нуждающаяся в опытном пастыре – комиссаре, агитаторе, пропагандисте. В нем нуждался и новый пролетарский, рабоче-крестьянский зритель, неустойчивый в своих социальных установках, и старая, «буржуазная», враждебно настроенная публика. И хотя субкультурная дифференциация в обоих социальных пластах оставалась неоднородной, дробной, новой властью это обстоятельство, по сути дела, игнорировалось.

Тем временем социально-психологическая составляющая реальной жизни явно или скрыто влияла на развитие театра. В сложном, иногда противоречивом сплетении индивидуального, субкультурного, социального опыта как создателей спектакля, так и зрителей, в диалоге сцены и зала постепенно складывались контуры новой эстетики, очертания нового художественного образно-метафорического мышления, озвучивалась лексика театра, готовность (или сопротивление) воспринять новый сценический язык, наконец, формировалось новое широкое социально-психологическое поле отношений и связей искусства и жизни.

Советский режим узурпировал право решать, какое искусство полезно народу, массам, какое вредно. Эта идеологическая привилегия определяла культурную политику в течение всего семидесятилетнего периода существования государства. Вождь, Центральный комитет, руководство партии и правительства от съезда к съезду, от постановления к постановлению решали, что нужно народу и в чем он не нуждается. Нарком просвещения А.В. Луначарский в одном из своих первых директивных заявлений «О задачах государственных театров» четко обозначил, кого отныне следует считать народом в новом государстве, и социально-психологически охарактеризовал параметры аудитории, с которой надлежит работать новому театру. Нарком изолирует «частного человека» от искусства, он дает классовое – при этом весьма умозрительное – определение новой аудитории: «Все дело в том, чтобы под видом народа не оказался законодателем театра самый нетрагический тип современности, средний обыватель, массовый мещанин... Такая демократизация ужасна. Мы зовем театр перепрыгнуть сразу стадию служения этому полународу и прийти к служению могучему, трагическому, самозабвенному романтику-пролетарию и глубокодумному деловому и крепкому страстотерпцу – трудовому крестьянству»²⁶.

По сути дела, вся огромная часть общества, не относящаяся к крестьянам и рабочим, объявлялась «полународом», не заслуживаю-

²⁶ *Луначарский А.В.* О задачах государственных театров (От народного комиссара по просвещению) // Известия. 1917, 15 дек. С. 2.

щим внимания власти и искусства. Такому большевистскому «народопоклонению» необходимо было найти убедительные обоснования. В общих чертах их сформулировал В.А. Филиппов в вышедшей в 1924 году книге «Беседы о театре»: «Новый зритель – свежий и неискушенный, наполнивший театры с Октября, не имеет притупленной чувствительности зрителя дореволюционного, и потому его удовлетворяет то, что, будучи сближенным с современностью, вместе с тем не принадлежит к последним моментам процесса усиления раздражительности зрителя. Этим и объясняется, например, тот факт, что Чехов, Ибсен, Пшибышевский, натуралистические постановки Художественного театра и изысканно-эстетические искания Камерного более далеки пролетариату, чем Островский, Шекспир, Мольер, реалистические постановки Малого театра, современно-материалистические искания Мейерхольда»²⁷.

После этого не очень внятного теоретического пассажа В.А. Филиппов делает вывод: основным качеством нового театра стало пробуждение в зрителе чувства борца, участника состязания, игры, он вовлекается в действие, растворяется в зрительской массе: «...и происходит растворение отдельной личности в целом коллективе, уничтожение личных взглядов, вкусов и настроений в господствующих художественных, политических, общественных настроениях. Отсюда понятно, – заключает свои рассуждения В.А. Филиппов, – каким могучим орудием социального воспитания может стать театр»²⁸. Растворение личности, индивидуальности в массе – вот что увлекает и радует Филиппова в открывающейся перспективе становления нового театра.

Примечательно: в том же году, когда В.А. Филиппов выпустил свою книгу, Театр им. Вс. Мейерхольда уже приступил к опросам зрителей. Исследователи пришли к выводу: зрителя как некоего целостного образования даже на «целевом спектакле» «Мистерия-буфф» не сложилось. «Есть ряд зрительских групп, враждебных или близких по своей социальной природе друг другу. В ходе восприятия спектакля зритель разделится по линии классовой на ряд группировок, относящихся к спектаклю совершенно различно не в силу различия художественных вкусов, а в силу различия социальной природы. Момент различия художественных вкусов, навыков и развития вступает в силу уже после образования в зрительном зале ряда компактных зрительских групп и действует внутри каждой из них, образует из них как бы фракции, приемлющих или не приемлющих спектакль»²⁹, – писал М. Загорский.

²⁷ Филиппов В.А. Беседы о театре: Опыт введения в татроведение. М., 1924. С. 158.

²⁸ Там же. С. 171.

²⁹ Загорский М. Как реагирует зритель? // ЛЕФ. 1924, № 2. С. 151.

Особенность развития культурного процесса послереволюционных лет в значительной мере состояла в том, что в театре интенсивно складывались и формировались принципиально новые социальные и эстетические взаимосвязи. Они способствовали рождению новых форм, жанров, стилей сценического искусства, они влияли на перераспределение потоков аудитории, на формирование новых социокультурных образований, во многом определявших пути развития театра, направленность его идейных и творческих устремлений. Именно на гребне революционных настроений созрела идея трансформации народного театра и его разновидностей: крестьянского, рабочего, армейского, самодеятельного. В новых социальных классово-идеологических условиях она материализовалась в широком спектре агитационно-сценических форм и искала отклика и опоры в широких слоях зрителей – как реальных, уже приобщенных к различным видам сценического искусства, так и потенциальных, в силу житейских и прочих обстоятельств с театром еще не знакомых. В работе по активизации «старых» и приобщению «новых» зрителей в театральном пространстве пересеклись интересы и горячих энтузиастов-просветителей народной массы, «самородков», и служащих – идеологов государственных и армейских агитпроповских структур, и, наконец, опытных профессиональных творческих деятелей. В таких исключительных условиях сама поэтика театра как вида искусства, с присущей ему природой живого диалога, отодвигалась на второй план. Доминировала политическая задача «омассовления театра», его «демократизации», включения сценического искусства в агитационно-митинговое пространство³⁰.

Бурное цветение сценических форм, театральных эстетик послереволюционных лет явилось, по сути дела, откликом на разбуженную энергетику масс, на ее готовность к социальному общению, независимо от того, были ли законы общения с искусством, его смысловые значения, эмблематика и аллегоричность символики, мифологический ряд, образность, язык сценических представлений навязаны извне пропагандистской идеологией или они органично возникали в пробудившемся воображении, в ходе развития художественной жизни. «Народные театры» и в первые советские годы продолжали выполнять

³⁰ См.: *Петров Н.* Зритель как участник спектакля // Еженедельный бюллетень подотдела искусств, памятников старины и культпросвета, губ. и гор. отдела народного образования. Петрозаводск, 1918, № 2. С. 2; *Вильде Н.* Гастролеры (очерк о театральной публике) // Рампа и жизнь. 1918, № 26–30. С. 6–7; *Эрманс Б.* Репертуар и зритель // Новинки сезона. 1918, 5–7 сент. С. 3; Новый зритель: анкета журнала «Театральный курьер». Ответы А.И. Южина, Н.А. Попова, Э.М. Бескина // Театральный курьер. 1918, № 10. С. 15; Театрал. Театр и зритель // Театр. 1918, № 21, февр. С. 2–3; *Воллин Б.* Театр и улица // Понедельник. 1918, № 10. С. 4; *Лесненко Л.* Берегите театр (О публике) // Свобода. 1918, № 45. С. 4.

весьма значимую просветительскую роль. За свою почти полувековую историю они приобрели весомый авторитет в среде демократической общественности. Поэтому в послереволюционное время именно народный театр стал одной из базисных опор развития сценического процесса и в идеологических дискуссиях его нередко упрощенно причисляли к «левым» театральным течениям и противопоставляли течениям «правым», «буржуазным»³¹.

Дом народного просвещения им. В.Д. Поленова в 1924 году выпустил брошюру А. Клепикова «Оценка спектакля». Автор на опыте работы любительских драмкружков предлагал методику постановки и оценки спектакля в его составных частях – пьесы, режиссуры, художественно-декоративного оформления – с учетом специфики восприятия театрального представления новой аудиторией.

Однако определение «народный театр» к 1920 годам утрачивает прежнее смысловое наполнение, характеризовавшее его просветительскую деятельность как в России, так и на Западе. Генрих Манн в статье «Народные театры и театры народа», перепечатанной журналом «Жизнь искусства» в № 11 за 1923 год, полагал народный театр отражением эпохи и классовой борьбы рубежа XIX–XX столетий и описывал спектакли американского Плавучего театра и Театра под открытым небом в Брюсселе. Российский «народный театр», как известно, опирался на отечественные народнические идеи и имел свою национальную специфику, тесно связанную с крестьянским и рабочим бытом. Но к 1920-м годам под давлением официальной идеологии отечественный народный театр раслоился на крестьянский, рабочий, армейский, самодеятельный, продолжая, однако, сосуществовать и с театром традиционным, «буржуазным», и с новым, «левым», и с экспериментальным театром. Благодаря такому многообразному сотрудничеству деятельность «народных театров» плавно

³¹ См.: *Алексеев Н.* Народные дома // Артист и зритель. 1917, № 2. С. 19; Рабочий театр. Цикл рождественских спектаклей: «На дне», «Люди», «Горькая судьбина», «Женитьба Бальзаминова», «Горе от ума», «Вицмундир», «Погонщина», сцена у фонтана из «Бориса Годунова» // Наше время. 1918, 15 (28) янв.; *Б.Н.* В чем высший реализм искусства? О репертуаре пролетарского театра // Журнал Отдела народного образования Западных областей (Смоленск), 1918, № 9–10, С. 3–37; *Горохов С.* Рабочие-артисты // Рабочий мир. 1918, № 12–13. С. 62–63; Мысли о рабоче-крестьянском театре // Выходы. 1918, № 5–6. С. 18–19; В Секции по устройству деревенских и фабричных театров // Наше время. 1918, 12 июня (30 мая). С. 2; *Литварев В.* О народном театре // Школа и знание. 1919, № 5. С. 21–24; *Кузьмина Н.М.* На защиту культуры (письмо из деревни) // Записки Передвижного общедоступного театра, 1918, вып. 12, окт. С. 7–10; *Брянцев А.* Театр и зодчество // Записки Передвижного общедоступного театра, 1918, вып. 13, ноябрь. С. 9–12; *Гайдебуров П.П.* Письма к зрителю. Человек в искусстве // Записки Передвижного общедоступного театра. 1918, вып. 14, ноябрь. С. 3–6.

перешагнула рубеж октябрьского переворота 1917 года. В Москве интенсивно продолжают работать Введенский и Сергиевский народные дома. В январе-феврале 1918 года здесь идут пьесы А.Н. Островского, И.В. Шпажинского, Л.Н. Толстого, Е.Н. Чирикова. В Петрограде продолжает показывать зрелища Народный дом имени бывшего императора Николая Второго³².

Не замирает жизнь народных театров и в провинции. В Петрограде открывается представительная выставка, посвященная деятельности народного театра в России, и видный его деятель, В.В. Тихонович издает – в условиях жесточайшего бумажного кризиса – пятитысячным тиражом два выпуска брошюры «Народный театр. Демократизация театра. Пособие для режиссеров»³³.

«Народный театр» вписан в административную структуру, он входит в соответствующее подразделение Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса. Интерес к народному театру весьма велик. В.В. Тихонович в журнале «Вестник искусств» в январе 1922 года помещает цикл программных теоретических статей, в которых подчеркивает преимущества «народного театра» перед профессиональным и анализирует его деятельность в столицах и в провинции. Централизованную организационно-творческую работу в самодеятельных театрах наряду с ТЕО Наркомпроса продолжал осуществлять Дом народного просвещения имени В.Д. Поленова. Здесь опытные консультанты инструктируют столичных и провинциальных энтузиастов-специалистов, здесь издают научно-методическую и практическую литературу, пьесы и сценарии. На страницах периодических изданий обсуждаются проблемы самодеятельных коллективов, студий, клубов. В.В. Тихонович предрекает сближение самодеятельного и профессионального театров и даже проектирует модель единого театра – оммунистического.

Позднее, в 1930-е годы, самодеятельные театры прикрепили к ведомству профсоюзов и ввели в систему Домов художественной

³² См.: *Чинаров В.* Народные театры в Москве (прошлое и настоящее) // Театральная газета. 1918, № 8–9. С. 9–12; *А-в И. (И. Александров).* Введенский народный дом («Мечта любви», «Весенний потоп», «Роман», Островский, Шпажинский, Салов) // Наше время. 1918, 19 янв. (1 февр.). С. 4; *Б.Л.* Сергиевский народный дом («Всех скорбящих») // Наше время. 1918, 13 марта (28 февр.) С. 3; На пути к народному театру (В секции по устройству деревенских и фабричных театров) // Наше время, 1918, 27(14) апр. С.3; *Е.М.* «Власть тьмы» на сцене народного театра // Бирюч петроградских государственных театров. 1918, № 3. С. 32–54; *Волин В.* Народные театры // Читатель. 1918, № 4. С. 5–7.

³³ См.: *Л.* Выставка по народному театру // Грядущее. 1918, № 10. С. 23; *Тихонович В.* Народный театр. Демократизация театра. Пособие для режиссеров, инструкторов и руководителей народных театральных курсов. Вып. 1–2. М., 1918.

самодеятельности. Под лозунгом всестороннего развития народных талантов и при мощном организационно-материальном покровительстве ВЦСПС любительский театр получил весьма широкие возможности. Его работой руководили опытные мастера сцены – режиссеры, актеры, музыканты, художники, его спектакли демонстрировались на показательных смотрах всех уровней, начиная от районных, региональных, и кончая республиканскими и всесоюзными. Последние обычно завершались Декадами самодеятельного творчества в Москве и подкреплялись присвоением правительственных наград и почетных званий.

Социально-идеологическую и эстетическую базу самодеятельного театра энергично выстраивал А.И. Пиотровский, известный искусствовед и талантливый организатор театрального дела. Согласно его модели, энергетика соучастия зала и сцены, эмоциональное и игровое слияние исполнителей и зрителей должны воплощаться в соборном действе фольклорного характера. Такое сочетание, по мысли Пиотровского, идейно и организационно направит и укрепит красноармейские, фабрично-заводские, пролеткультовские театры, театры рабочей молодежи – ТРАМы, хотя последние нередко демонстрировали свое неприятие крестьянских обычаев и ритуалов. Категорическое отрицание «непролетарской культуры» – «крестьянской», «интеллигентской», – в конечном счете, угрожало распадом самодеятельного пролетарского театра. Идеологическая практика Пролеткульта радикально и последовательно отделяла рабочих от крестьянства и интеллигенции, вытесняя их на обочину культуры, что, по сути дела, упрощало искусство до уровня примитивного агитпропа, внедряло в «массу» низкий уровень духовных притязаний, утверждало их нормой культурного бытия, способствовало утрате навыков полноценного общения с искусством³⁴.

³⁴ См.: *Мирский Б.* Актер и революция // Театр и искусство. 1918, № 12–13. С. 133–135; *Диомидов И.М.* Школьный театр в деревне // Вестник театра. 1919, № 40. С. 13; *Тихонович В.* Театр и эстетизация // Вестник театра. 1919, № 46. С. 4–5; № 47. С. 4–6; *Волков Н.* Актер и зритель // Новый зритель. 1921, № 11; *Тихонович В.* К теории самодеятельного театра // Вестник искусства, 1922, № 1, С. 8–10; № 2. С. 9–12; *Он же.* В Сцена и декорации в самодеятельном театре // Город и деревня. 1922, № 2. С. 25–26; *Авлов Гр.* Самодеятельность или бездеятельность // Жизнь искусства. 1923, № 24. С.9; *Рославлев Б.* Мысли вслух (О самодеятельном театре и новой структуре ТЕО) // Жизнь искусства. 1922, № 16. С. 3; № 17. С. 2; *Маттерн Э.* Первый рабочий театр в России в 1890-х гг. // Театр и музыка. 1923, № 31. С. 1014–1015; *Арватов Б.* Искусство и классы. М., 1923; *Щеглов Д.* О Едином художественном кружке, о методах и перспективах // Жизнь искусства. 1923, № 22. С. 20–21; *Тихонович В.* Один или два театра (В порядке обсуждения) // Рабочий и театр. 1924, № 2. С. 7–10; *Авлов Г.* Самодеятельный театр в работе Единого художественного кружка // Единый художест-

В 1920 году Вс. Мейерхольд четко определил структуру современного театрального процесса: «Есть два возможных в настоящее время типа театра: 1) театр пролетарский, корни которого лежат в будущей культуре молодого господствующего ныне класса, и 2) так называемый профтеатр»³⁵. «Светлое будущее» сценического искусства выделось в создании некоего универсального «коммунистического театра», способного органично соединить крестьянский, красноармейский и рабочий театры. Деревенский театр в таком содружестве выглядел наименее продвинутым, дискриминировался, а потому его состоянию и культурно-просветительскому значению посвящалось немало публикаций. Обстоятельно этот вопрос рассматривал Н. Богодаров в статье «Театр и деревня», напечатанной журналом «Воронежский кооператор и земледелец» в первых номерах за 1919 год. Тогда же Н. Энский в статье «Что ставится в театрах деревни» дал характеристику репертуара. Спустя три года он же выпустил брошюру «Сельский театр (Краткие советы по его организации)». М., 1923. Главполитпросвет тиражом 10 000 экземпляров издал иллюстрированную книжку М. Вепринского «Театр в деревне», М., 1923, содержащую важные творческие рекомендации и практические советы³⁶.

венный кружок. Л., 1924. С. 11–23; *Гвоздев А.* «Человек-масса» Э. Толлера в самодеятельном театре // Жизнь искусства. 1924, № 25. С. 7–8; *Корев Ю.* Художественная жизнь клубов (Репертуар клубных театров) // Художник и зритель. 1924, № 1. С. 70–72; Работница. Как вести работу в драмкружках // Рабочий зритель. 1924, № 21. С. 23; *Львов, Николай.* Действенная работа летом (агитбалаган, революционная эстрада, массовые зрелища и действия) // Художник и зритель. М., 1924, № 4–5. С. 114–117; *Мокульский С.* О самодеятельном театре // Жизнь искусства. 1924, № 29. С. 6–7; *Бельский С.* Из записной книжки клубиста // Культурный фронт. 1924, № 6. С. 41–43; *Заскальный С.Д.* Театр из народа. Режиссер и актер (Методы практической работы в народных театральных кружках). Издание Дома театрального просвещения имени акад. В.Д. Поленова. М., 1924; *Рудин В.* На пороге нового самодеятельного искусства // Советское искусство. 1925, № 1. С. 17–23; *Гвоздев А.А.* Самодеятельный театр: итоги и перспективы // Молодая гвардия. 1925, № 8. С. 189–197; *Авлов Г.* Театр или драмкружок в клубе? // Жизнь искусства. 1925, № 47. С. 9; *Лотте С.* Лицом к клубной пьесе // Жизнь искусства. 1925, № 25. С. 11; *Терентьев Н.* Самодеятельный театр // Рабочий и театр. 1925, № 50. С. 16–17; *Вепринский М.* О «самодеятельности» в клубной художественной работе // Сов. искусство. 1925, № 1. С. 26–38.

³⁵ *Мейерхольд Вс.* Речь на открытии Театра РСФСР-1 // Советский театр: Документы и материалы. 1917–1921. Л., 1968. С. 143–144.

³⁶ См.: *Богодаров Н.* Театр и деревня // Воронежский кооператор и земледелец, 1919, № 1-3. С. 42-46; *Энский Н.* Что ставится в театрах деревни // Просвещение. 1919, № 2. С. 7; *Захаров-Энский Н.* Сельский театр. Краткие советы по его организации. М., 1923; *Вепринский М.* Театр в деревне. Вып. 1. Главполитпросвет. М., 1923.

К середине 1920-х годов информация о деятельности сельских и деревенских театров становится весьма противоречивой – похоже, ни репертуар, ни его сценическая интерпретация не удовлетворяют публику. Названия статей говорят сами за себя: «Действительно, пора заняться деревней», «Какой театр нужен в деревне?», «На вас надежда!» и, наконец, просто вопль о спасении: «Помогите деревне!». В 1930–1940-е годы деятельность деревенских театров трансформировалась в развивающуюся сеть передвижных колхозно-совхозных театров. Позднее труппы укрепили профессиональными актерскими кадрами и перевели в особую категорию «городских» и сельских «областных» театров³⁷.

Красноармейские театры, также как и деревенские, вели свою историю от «народных» театров, массовых гуляний и представлений «разночинных» городских театров XVIII века. Их исполнительское и зрительское ядро в ту давнюю пору составляли мастеровые, крестьяне, мелкие чиновники и, конечно, солдаты и младшее офицерство. Расквартированные в столицах и крупных городах, армейские гарнизоны нередко привлекались к участию в разного рода театрализованных зрелищах, уличных маскарадах, торжественных процессиях. Военные подразделения, как известно, участвовали в пышных и многолюдных дворцовых церемониях, в парадах, посольских приемах, наконец, в спектаклях придворных театров, во многих представлениях кадетов Сухопутного шляхетного корпуса. А ранее, в царствование Алексея Михайловича, во время польского похода 1765 года, солдаты ставили спектакли по пьесам собственного сочинения. Так, именно к «солдатским пьесам» В.Н. Всеволодский-Гернгросс относит народную драму «Царь Максимилиан и непокорный его сын Адольф»³⁸.

«Солдатский театр» имел своих прямых предшественников и в предоктябрьскую пору. Журнал «Афиша и зритель» в февральском номере 1917 года поместил статью Николая Марквордена «Театр на фронте», где, в частности, сообщалось о спектаклях Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, а также описывались представления созданного самими солдатами армейского любительского театра. В сентябре 1917 года спектаклем «Бедность не порок» в режиссуре Л.М. Прозоровского открылся так называемый Военный театр; после октябрьского переворота он стал называться Театром солдат-

³⁷ См.: *Виленкин А.* Действительно, пора заняться деревней // Жизнь искусства. 1925, № 42. С.5–6; *Глебов А.* Какой театр нужен деревне? // Деревенский театр. 1925, № 2. С. 1–2; *Он же.* На вас надежда // Жизнь искусства. 1925, № 42. С. 4–5; *Береза Максим.* Помогите деревне! // Жизнь искусства. 1925, № 24. С. 3.

³⁸ См. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* История русского театра: В 2-х т. Л.-М., 1929. Т. 1. С. 149.

ской секции Моссовета и разместился на территории сада «Аквариум» на Садовом кольце. К этому времени часть труппы составляли актеры-профессионалы, театром управляла режиссерская коллегия, а литературную часть возглавил критик и театровед Ю. Соболев³⁹.

С 1918 года, с начала Гражданской войны активизируется деятельность армейских театров. В структуре Политуправления РККА и в ее действующих частях специальные театральные комитеты руководят работой армейских трупп. В Москве красноармейцы военной автобазы у Никитских ворот с успехом играют пьесу П. Клоделя «Мститель». В апреле 1918 года нарком просвещения А.В. Луначарский получает письмо Совета рабочих и солдатских депутатов Выборгского района Петрограда с просьбой организовать театр специально для красноармейцев. Театральный комитет 6-го Тукумского полка просит предоставить зал Михайловского театра в Петрограде для спектаклей Латышской полковой труппы, а 20-я дивизия и 418-й пехотный полк благодарят наркома за обеспечение гастрольных поездок по России⁴⁰. В 1918 году организовывается 1-й Самодеятельный театр Красной армии. Участие в его спектаклях профессионалов – артиста Э.П. Гарина, режиссеров Н.М. Форрегера, Ф.П. Комиссаржевского – выгодно отличало его представления от других армейских трупп. В плане «живой газеты» показывалась опереточная пародия, высмеивающая коварные планы иностранных интервентов. Э.П. Гарин выходил в элегантном фраке, в безупречном цилиндре, с тростью, исполнял сатирические куплеты в стиле «танца машин», поставленного Н.М. Форрегером. В афише театра значились и комическая опера «Сбитенщик», «Свадьба Фигаро», решенные в ключе балаганного представления, окрашенные символистской трактовкой⁴¹.

³⁹ См.: *Маркворден Ник.* Театр на фронте // Афиша и зритель. 1917, № 2. С. 27–28; *Архив А.А. Гвоздева* // Отдел источниковедения Российского Института истории искусств. СПб. Папка «Массовые празднества»; См. Государственный Архив октябрьской революции и социалистического строительства, СПб. ЛО 2551, 1917–1918. П.1, л. 2088/50. См. также: *Болотникова Н.А.* Театр, рожденный революцией // Вопросы истории. 1968, № 12. С. 40–52; *Февральский А.* Театр на фронте Гражданской войны // Театральный альманах. 1948, кн. 8. М., 1948; *Шульпин А.* Революция и театр // Театр. 1977, № 1. С. 6–9.

⁴⁰ См.: *В.Ч.* Народный театрв красноармейской среде // Общее дело. 1918, № 7. С. 8–10; *Кочетов А.* Театр в Красной армии // Пролеткульт. 1919, № 3–4. С. 41; *Паушкин Н.* О фронтовом театре // Вестник театра. 1919, № 14. С. 2–3; Молодая драматургия красноармейского театра // Жизнь искусства. 1924, № 12–13. С. 11; *Кулаковская Т.* В годы Гражданской войны // Театр. 1957, № 7. С. 166–167.

⁴¹ См.: *Игнатов В.* Пролетарский театр // Грядущее. 1918, № 2. С. 10–11; *Зет.* Мысли о рабоче-крестьянском театре // Восток. 1918, № 5–6. С. 18–19; *Марголин С.* Первый рабочий театр Пролеткульта // М., 1930; *Керженцев П.* Переделывайте пьесы // Вестник театра. 1919, № 26. С. 6–8.

Представления различных трупп красноармейского театра 1918–1920-х гг. запечатлены во многих литературных произведениях, посвященных Гражданской войне: в «Хождении по мукам» А.Н. Толстого, «Необыкновенном лете» К.А. Федина, «Чапаеве» Д.А. Фурманова и др. В дальнейшем деятельность армейских и флотских театров была централизована. В 1929 году по инициативе того же ПУРа РККА создан Центральный театр Красной армии, в последующие годы театры формируются в военных округах и военно-морских флотах. Некоторые из них, как и ЦТКА, современное название Центральный Академический Театр Российской армии, существуют и поныне.

Полифункциональность и интегративный посыл культуры сочетали преемственность традиций и возможность новаторского осмысления жизни в образных формах и метафорах, отчетливо проявлявшихся в театральных исканиях послереволюционных лет. Сближение с новым зрителем нередко оборачивалось поверхностным и нарочитым приспособлением искусства в целом и театра в частности к заниженному уровню зрительского восприятия. Это вызывало неоднозначную реакцию, подчас оборачивалось недоверием к «культуртрегерам» как к скрытым классовым противникам. Агитационно-пропагандистская, культурно-просветительская работа с присущей ей назойливой упрощенной незатейливостью, граничащей подчас с формальной казенностью, вытесняла из повседневного культурного оборота подлинные художественные ценности, живую творческую мысль, опускалась до уровня примитивной адаптации, наивного, назидательного просветительства. Подобная тенденция достаточно отчетливо проявилась в реализации идеи Пролеткульта в целом и в формах «пролетарского театра» в частности. Идеологи Пролеткульта требовали «приспосабливать» драматургические тексты «к пониманию аудитории». В итоге призыв к пролетарским массам активно осваивать культуру на практике нередко оборачивался отчуждением их от подлинных художественных ценностей и тиражированием общедоступных «типовых» зрелищных суррогатов. Не случайно уже в середине 1920-х годов эти тенденции стали тревожить самих деятелей Пролеткульта.

В 1919 году состоялся Первый Всероссийский съезд Рабочекрестьянского театра. Ему предшествовали широкие дискуссии в печати. О социальных, пропагандистских, агитационных, воспитательных, художественных задачах театра писали драматурги П.А. Арский, В.В. Каменский, режиссер И.М. Кроль деятели провинциальных рабочих театров М. Бонч-Томашевский, И. Фукс и др. Дм. Толбухин делился специфическим опытом студийного воспитания рабочего-актера. К середине 1920-х годов идея рабочего театра, замкнутого своей особой проблематикой, специально обученными кадрами и, по сути дела, отделенного от общего театрального процесса своей классово-сословной установкой, тем не менее, находит свои

историко-теоретические и идеологические обоснования⁴². Участники дискуссии ссылаются на плодотворный опыт рабочих просветительских кружков. Б. Рославлевский, Л. Клейнборт, Х. Диаманский. Г. Андреев, Гр. Авлов аргументируют социокультурную автономию рабоче-крестьянского театра и новую перспективную, по их мнению, организацию «кооперативного театра», способностью прочнее утвердиться среди рабочих масс в крайне неблагоприятных для него условиях НЭПа⁴³.

Особые надежды на театр как средство эффективного социального воспитания возлагались на массовое действо. Его сторонники предполагали на практике эмоционально и идейно объединить усилия и стремления исполнителей и аудитории. Массовому зрителю вменялась вполне определенная функция, которую он должен был исполнять, руководствуясь соответствующими указаниями распорядителей зрелища и режиссера-постановщика. Далее аудитория по ходу действия органично, без внешнего понуждения, должна была раствориться в массе исполнителей. Суммируя итоги организационной и практической деятельности так называемых единых художественных кружков, А.И. Пиотровский подчеркивал: «Основная тенденция кружковцев – оставаться самим собой – исключая возможность перевоплощения: они играют либо себя, либо свое классовое презрительно-враждебное отношение к врагу. В итоге – две основные манеры: торжественно-важная, продолжающая линию

⁴² См.: Бюллетень Первого всероссийского съезда рабоче-крестьянского театра. 1919, №1; 15 ноября. Отчет и резолюции Первого съезда рабоче-крестьянского театра. 1919. М., 1920; *Толбухин Дм.* От слов к делу. О студиях рабоче-крестьянского театра // Вестник театра. 1920, № 70. С. 3–4; *Фукс И.* О рабоче-крестьянском театре // Грядущая культура. Тамбов. 1919, № 6–7. С. 22; *Бонч-Томашевский М.* Рабоче-крестьянский театр на Украине // Вестник театра. 1920, № 66. С. 14–15; *Кроль И.* Рабоче-крестьянский театр и наши задачи в губернии // Наш день. Курск. 1919, 19 авг. С. 10–11; *Каменский В.* Пролетарский творец // Пролетарское искусство. Великий Устюг. 1919, № 1. С. 4–6; *Арский П.* О театре. Задачи пролетарского театра // Грядущее. 1919, № 5–6. С. 32.

⁴³ См.: *Диаманский Х.* Театр формы и содержания. Создание нового рабочего театра // Рабочий зритель. 1924, № 9. С. 3–4; Ра-Бе. Театр и рабочее. Неприспособленность театральных зданий для показа спектаклей для рабочих // Рабочий зритель. 1924, № 19. С. 4–5; *Петров А.* Зачем идти в театр? // Рабочий зритель. 1924, № 2. С.11–12; *Рок Юрик.* Кооперативный театр // Советское искусство. 1925, № 7. С. 46–50; *Андреев Г.* Этапы рабочего театра // Рабочий и театр. 1925, № 44. С. 6; *Клейнборт Л.* История рабочего театра как тема дня // Жизнь искусства. 1925, № 24. С. 8–9; *Рославлев Б.* Рабочий театр // Рабочий и театр. 1925, № 25. С. 4–5; *Авлов Г.* Под силу ли? Материальное положение фабрично-заводских театров // Жизнь искусства. 1925, № 40. С. 22; Рабочие о литературе, театре и музыке. М., 1926.

митингового красноречия, в изображении своих, и шутовская, дурашливая – в изображении врагов»⁴⁴.

Зрителям предлагалась общедоступная, общепонятная схема реакций в четких рамках выдвинутой теоретиками и практиками самодеятельного театра примитивной классовой альтернативы. Но благодаря умело поддерживаемому общественному настрою и упрощенной возможности ролевого включения в игровое пространство активность участников была весьма высокой.

Энтузиазм масс, осененных эйфорией революционного преобразования, реализовывался в армейском, крестьянском, рабочем пролеткультовском театре благодаря опоре на близкую массам игровую балаганно-лубочную традицию народного действия. Она активно поддерживалась и сторонниками символистской соборности: во множестве «аллегорических легенд» – (о коммунарах, о каменщиках, о Строителях светлого будущего), в массовых представлениях («Взятие Зимнего дворца», «Борьба труда и капитала») и т.п. Захваченные восторгом разрушения старого и созидания нового, необычного волшебного мира, массы отталкивались от своего тяжелого социального опыта и с игровым реваншистским азартом жаждали зримо воплотить мечту о всеобщем счастье, о свободе, равенстве, братстве, тотальной социальной гармонии, и самоутвердиться в процессе движения к ней⁴⁵. На этом пути возникали серьезные творческие сложности, ведь именно через рекрутирование публики, зрителей, в «армию» непосредственных участников празднеств организаторы надеялись пробудить искренний социальный энтузиазм. Однако реальность послеоктябрьской экономической разрухи, голод, произвол властей не способствовали его укреплению и локальная задача, поставленная перед участниками представлений, не решала проблему в широком социально-политическом масштабе. «Демократизацию искусства нельзя ограничивать демократизацией потребления, как это предусматривалось «культурной программой» буржуазной революции... – писал А.З. Юфит. – Между тем партия выдвигала и решала задачу несравненно более сложную, чем демократизация потребления искусства: сделать сокровища искусства поистине доступными для трудящихся, создать условия, когда массы были бы в состоянии не только воспринимать искусство и наслаждаться им, но когда перед народом открылись бы широкие возможности сознательного участия в создании искусства»⁴⁶.

⁴⁴ *Пиотровский А.* К теории «самодеятельного театра» // Проблемы социологии искусства. Л., 1926. С. 125.

⁴⁵ См.: *Иванов Вяч.* О множестве и личности «массового празднества» // Вестник театра. 1920, № 62. С. 5.

⁴⁶ *Юфит А.З.* Революция и театр. Л., 1977. С. 76.

Впрочем, нарком просвещения А.В. Луначарский декларировал актуальность именно упрощенного искусства для масс. «Мы в России признаем большое значение пропагандистско-агитационного театра – плакатного театра. От него мы не требуем, конечно, той высокой художественности, которую нельзя не требовать от пьес, претендующих на глубокое отражение жизни наших дней и современных волнений наших сердец. От плаката никогда не требуют того, чего требуют от картины. И мы сейчас деятельно работаем над тем потоком агитационных пьес, которые сочиняются и рабочими, и красноармейцами, и молодыми драматургами-специалистами, и актерами, и т. п...», – писал А.В. Луначарский в статье 1920 года «Театр и революция»⁴⁷.

Придя к руководству ведомством просвещения и культуры, Луначарский предполагал «разобраться в том, какую ценность представляет собой найденный ею (новой властью – В.Д.) в наличии театр, к каким формам установившегося до революции театра должна была оказаться близка идея пролетариата»⁴⁸. Лично нарком был весьма сильно увлечен оперой и балетом, (за что его не раз упрекал Ленин). Потому неудивительно, что Луначарский прежде всего энергично занялся сохранением музыкальных театров, дорого обходившихся государственной казне. Отвечая радикалам от большевистской культуры, нарком писал: «Говорить сейчас серьезно о том, что наши большие оперные театры должны изменить свой репертуар, могут только наивные люди. Никакого революционного репертуара нет, ставить новые постановки нам непосильно. Значит, сейчас мы можем только сохранять, только осторожно, медленно пополнять репертуар академических театров»⁴⁹.

Сближение театра с рабочими массами стало одной из главных задач культурной политики. Отсюда – организованные выезды театров на городские окраины, формирование так называемых районных театров, разного рода мобильных передвижных трупп и бригад. Поддерживать их деятельность было вменено и академическим театрам, и «левым» театрам, профсоюзам и другим общественным организациям. Однако единого понимания значимости этой работы и методов приобщения масс к театру ни у административных структур, ни в творческой среде не сложилось. Так, видный теоретик и практик театра В.Н. Всеволодский-Гернгросс категорически выступил против пролеткультовской концепции классовой замкнутости театра⁵⁰.

⁴⁷ Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2-х т. Т. 1. М., 1958. С. 129–130.

⁴⁸ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., Т. 3. М., 1964. С. 117.

⁴⁹ Луначарский А.В. О сохранении традиционных оперных театров // Известия. 1922, 28 мая. С. 3.

⁵⁰ См.: Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра: В 2-х т. Л.; М., 1929. Т. 1. С. 12.

Позднее, характеризуя советский театр первого десятилетия, В.Н. Всеволодский-Гернгросс отметил как позитивный фактор многообразии форм – массовые празднества, агиттеатр, суды, живые газеты и пр. – и подчеркнул общую положительную тенденцию развития нового театра: броскую агитку, плакатность и одновременно тяготение к реализму, к возвращению в театральную жизнь устойчивых традиционных сценических форм. Однако нового – рабочего, крестьянского, солдатского, матросского, наконец, детского зрителя нужно было вводить в атмосферу спектакля постепенно, терпеливо объяснять его краски, смыслы, метафоры. Разъяснительные беседы предшествовали представлениям не только в детских театрах, руководимых Н.И. Сац, С.Я. Маршаком, Н.А. Лебедевым, А.А. Брянцевым. Со вступительным словом перед взрослой аудиторией часто выступали А.В. Луначарский, А.А. Блок, К.С. Станиславский, Вс.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, К.А. Марджанов и многие другие⁵¹. Но и такие мероприятия разрешить просветительскую проблему в целом не могли: рекрутируемый, мобилизованный и командированный профсоюзами организованный зритель далеко не всегда чувствовал себя в театре уютно. Луначарский сам не раз наблюдал, как скучал пролетариат на постановках некоторых «революционных» пьес, Луначарский «получал просьбы солдат, матросов и рабочих освободить их от принудительного посещения или заменить агитки спектаклями русской классики»⁵². Театры же так или иначе вынуждены были считаться с массовым приходом в залы рабоче-крестьянской публики. Новые зрители постепенно формировались в определенную социокультурную общность с присущей ей классовой идеологией и психологией. Понятно, что их влияние прежде всего отразилось на репертуаре. Если сезон 1917/18 г. сохранил инерцию предреволюционных лет и полноценные художественные спектакли соседствовали с множеством коммерческих пошло-развлекательных, «экзотических» представлений, то уже к 1919 году сокращение объемов традиционной публики, с одной стороны, и цензурные ограничения новой власти, с другой, коренным образом изменили ситуацию.

В годы военного коммунизма театры переведены на государственную субсидию, и распределением билетов занимаются в основном профсоюзы. Так, петроградский Мариинский театр в течение двух месяцев 1919 г. посетило 80 тысяч рабочих. Московские театры дали в сезоне 1920/21 г. 14,5 % бесплатных спектаклей⁵³. Ситуация резко изменилась с началом НЭПа, когда театры оказались поставлены в

⁵¹ *Диомидов И.* О вступительных словах к сценическим постановкам // Вестник театра. 1919, № 47. С. 6; Садко. Против вступительных слов // Вестник театра. 1919, № 34. С. 5.

⁵² *Луначарский. А.В.* Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 7. М., 1965. С. 4.

⁵³ См.: Театр // Народное просвещение. 1921, № 4 (10). С. 4.

жесткие условия хозрасчета. Притом, что общее количество представлений возросло, процент бесплатных спектаклей резко сократился – до 23 %.⁵⁴ С возвращением в экономику рыночных отношений заработал механизм спроса и предложения. Волна развлекательно-коммерческого репертуара, щедро оплаченного «буржуазно-нэпманским зрителем», вновь захлестнула многие театры.

По мере отступления НЭПа и формирования нового состава публики существенно корректировалась и репертуарная ориентация театров. Расширилась практика выездных спектаклей, в связи с чем снова увеличилась доля рабочих в зрительном зале. Так уже в сезоне 1924/25 года на так называемую «рабочую полосу» театры Москвы выделили 1 миллион билетов, а театры Ленинграда – 2,5 млн. Таким образом, прямая и косвенная зависимость театров от нового зрителя неизбежно отражалась на формировании репертуара и характере его сценической интерпретации, но эта зависимость от зрителя была неоднозначной⁵⁵.

В Москве в сезоне 1919/20 гг. функционировало 26 театров, они дали 2901 представление. Спустя семь лет количество театров осталось почти прежним – 27, зато количество театральных представлений увеличилось на одну треть – 4690. Примечательна динамика посещаемости за этот же период времени (см. табл. 1).

Таблица 1⁵⁶

Посещаемость московских театров

Сезоны	1919/20	1920/21	1922/23	1924/25	1926/27
Заполн. зала	88,4%	97,2%	69,6%	60,3%	71%
Кол-во театров	26	23	23	30	27
Кол-во спектаклей	2901	2503	3114	4266	4690

С одной стороны, театры ориентировались на вкусы новой демократической публики. С другой стороны, нельзя было не учитывать того, что ориентации этой публики не отличались идейной широтой и развитостью вкуса. Не случайно ведущие театральные деятели с беспокойством говорили о необходимости расширения спектра разных театральных направлений. «Театры надо делить на театры экспериментальные, высокой квалификации, которые должны удовлетворять непосредственно квалифицированную часть советского зрителя.

⁵⁴ См.: НЭП и театр // Вестник искусств. 1922, № 1. С. 6.

⁵⁵ См.: *Питегина Л.А.* Рабочие и театр в 20-е годы // Вестник МГУ, сер. 9, «История». 1975, № 5. С. 2–3.

⁵⁶ См. *Могилевский А.И., Филитов В.А., Родионов А.М.* Театры Москвы, 1917–1927. М., 1928. С. 48.

Нужен также театр по преимуществу популяризаторский», – считал А.Я. Таиров⁵⁷. Примерно в то же время анонимный обозреватель журнала «Рабочий зритель» писал: «Для того, чтобы рабочих поднимать, надо за них держаться. Надо постепенно, не отрываясь ни в коем случае, поднимать, развивать воспитывать их»⁵⁸.

В 1919 году К. Марджанов поставил в осажденном белогвардейскими частями Киеве «Фуэнте Овехуну» Лопе де Веги. Спектакль прошел сорок два раза, он объединял зал и исполнителей митинговым порывом, породил мощную социальную эмоцию. В 1920-м в ведении только Главполитпросвета состояло 2700 театров – фактически их было значительно больше, но исполнительский уровень этих полублюбовительских, полупрофессиональных самостийных трупп в целом оставлял желать лучшего. Впоследствии из этих коллективов выделилось ядро широкой сети театров рабочей молодежи – ТРАМов⁵⁹.

На этом фоне в трудном положении оказались театры, изначально ориентированные на продвинутые в культурном отношении слои аудитории. Устоявшиеся традиционные социальные связи сцены и зала казались разомкнутыми.

В трудном положении пребывал и Московский Художественный театр. «К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна, – сетовал К.С. Станиславский. – <...> Пришлось начать с самого начала, учить первобытного в отношении искусства зрителя сидеть тихо, не разговаривать, садиться во-время, не курить, не грызть орехов, снимать шляпы, не приносить закусок и не есть их в зрительном зале⁶⁰. Но вскоре, вспоминает Станиславский, положение изменилось: зрители за четверть часа до начала рассаживались в зале, переставали курить, есть закуски и щелкать орехи и, встретив Станиславского, «поспешно снимали свои шляпы, повинаясь обычаям дома искусства, которое являлось здесь главным хозяином»⁶¹.

Иначе обстояло дело в Театре В.Э. Мейерхольда – здесь во главу угла ставился принцип активного действенного общения сцены и зала. Мейерхольд энергично разрушал барьер, разделявший актеров и зрителей, широко вовлекая публику в сценические события.

О спектакле В.Э. Мейерхольда «Зори» в Театре РСФСР-1 газета писала: «18 ноября 1920 года был произведен первый опыт введения в пьесу “злободневного сообщения”. В пятой картине появляющийся

⁵⁷ Таиров А.Я. О театральной политике // Жизнь искусства. 1927, № 20, 17 мая. С. 7.

⁵⁸ О театре // Рабочий зритель. 1924, № 19. С. 5.

⁵⁹ См.: Болотникова Н.И. Рабочий театр и его роль в культурном строительстве первых лет советской власти (1917–1921) / Авт.... дисс. М., 1966.

⁶⁰ Станиславский К.С. Собр соч.: В 8-ми т. М., 1954. Т. 1. С. 372, 375.

⁶¹ Там же. С. 375.

по ходу действия разведчик прочел изумительное по своей силе и содержанию сообщение с южного фронта “Штурм Крымских перевалов”, где говорится о страшной цене и изумительном героизме, которыми была достигнута победа над Врангелем. Впечатление, произведенное на публику, было огромно. Сообщение было принято аудиторией как наивысший пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария “Зорь” и было встречено сначала напряженным вниманием, а затем бурными аплодисментами. По окончании сообщения откуда-то сверху раздалось пение “Вы жертвою пали” – публика встает со своих мест и в глубоком молчании слушает»⁶².

Один из участников спектакля вспоминал: «Когда публика на премьере “Зорь” схлынула из театра и в зале погасили огни, я подобрал среди стульев одну из тысячи прокламаций, раскиданных со сцены и с галерки в публику во время действия. Она передо мной: “Трудящиеся всего мира! Проклятые границы капиталистических государств душат вас, разведируют вас, ослабляют вашу волю к победе. Сотрите их дружными усилиями. Стройте Советы! Да здравствует мировая коммуна труда!”»⁶³.

На каждом спектакле Театра РСФСР-1-го «Зори» (преьера состоялась в третью годовщину Октябрьской революции 7 ноября 1920 года) один из персонажей – Вестник – докладывал самые последние сводки о положении Красной Армии на южном фронте. В.Э. Мейерхольд внимательно следил за ходом спектакля, фиксируя зрительскую реакцию. Публика принимала сообщение горячими аплодисментами; затем актеры легко переключались на текст пьесы, и действие продолжалось.

А.А. Гвоздев писал впоследствии об этом спектакле: «“Зори” Э. Верхарна мощным ударом раскололи театральную публику на два фронта. Одна часть негодовала, что революция наступает ее даже в театре, что “улица” вторглась в “храм святого искусства”. Другая, большинство, состоящее из рабочих, красноармейцев, служащих советских работников, густой толпой посещала Театр РСФСР, примыкала к театральному действию, читала политические лозунги и агитплакаты, пестревшие на стенах театральных коридоров, покупала революционные брошюры в киосках, восторженно ликовала, когда среди действия и по ходу его было прочитано известие о взятии Перекопа, и в целом принимала спектакль, не отделяя его от себя, включаясь в него то стихийно, то организованно. Живая сила спектакля была струей не из текста символиста Верхарна, а из постановки Мейерхольда и Бебутова, предусматривавшей участие зрителей в действии и открывавшей доступ на сцену демонстрации красных моряков, настоящие знамена

⁶² «Зори» // Коммунистический труд. 1920, 20 нояб. С. 3.

⁶³ *Херсонский Хр.* Из блокнота театрала. // В.Э. Мейерхольд. К 20-летию режиссерской и 25-летию актерской деятельности. М., 1923. С. 24

которых сливались воедино с театральными знаменами на сценической площадке, в то время как оркестр воинской части присоединялся к музыкантам театра. Перед сценой отсутствовал занавес, а перед входом в зрительный зал – билетер»⁶⁴.

Новый зритель стал в театре реальным фактом, с которым практикам сцены нельзя было не считаться. «Революция вызвала резкое изменение состава посетителей. Даже в таком театре, как Большой оперный, публика стала более демократична. Опереточные театры и театры миниатюр заполняются рабочими и солдатами, буржуазной публики почти нет», – писал обозреватель журнала «Народный театр» в начале 1918 года⁶⁵.

Характеризуя отношение масс к театру после революции, режиссер В. Тихонович замечал: «Что массы ломятся в театр – это понятно. Массы набросились на то, что долго им было недоступно. <...> От приобщения к существующей культуре нужно перейти к преодолению существующей культуры. Пассивное восприятие должно усложниться активной оценкой. Зритель и слушатель должны в себе развить критиков. Это неизбежный путь, минуя который переживаемый Театральный Февраль не разовьется никогда до подлинного Театрального Октября»⁶⁶. В столь категоричной интонации отчетливо звучала позиция теоретиков Пролеткульта. Тот же автор писал и в другой статье: «Современный профтеатр не способен совершить Театральный Октябрь. Его я – и не один я – жду от организаций, подобных Пролеткульту. Театральный Октябрь могут сделать те классы, которые сделали Октябрь политический»⁶⁷.

Для вождя «Театрального Октября» Вс. Мейерхольда связь и общение с новой публикой стало краеугольным камнем его социальных и эстетических взглядов. Заявляя, что именно зрители являются создателями театрального спектакля, Мейерхольд стремился разрушить барьер между залом и сценой. «Театр начинает существовать с того момента, когда зрительный зал отзовется на то, что совершается по ту сторону рампы»⁶⁸.

Вс.Э. Мейерхольд в своих революционных спектаклях подчас причудливо сближал идеи Пролеткульта, «пролетарский пафос» социального самоутверждения в массовых действиях с условным театром, которым Мастер увлекался в 1910-е гг. Это сочетание отметил и руководитель Камерного театра А.Я. Таиров. В книге «Записки

⁶⁴ Гвоздев А.А. Театр им. Вс. Мейерхольда. Л., 1927. С. 24–25.

⁶⁵ Гвоздев С. Московский театр и зритель в наши дни // Народный театр. 1918, № 2. С. 20.

⁶⁶ Тихонович В. Приобщение и преодоление // Вестник театра. 1920, № 59. С. 3.

⁶⁷ Тихонович В. О театральных Октябрях // Вестник работников искусств. 1921, № 4–5. С. 23–24.

⁶⁸ Мейерхольд Вс. Об искусстве театра // Театр. 1957, № 3. С. 113.

режиссера», над которой он работал в 1915–1920-х гг., зрителю посвящена специальная глава. А.Я. Таиров категорически призывает «выяснить, какую роль, по существу, должен играть зритель в театре – роль *воспринимающего* или *творящего*. – это значит ответить в значительной степени на вопрос, какова должна быть вся структура современного театра и театра будущего»⁶⁹. В «соборности», столь близкой символистам и пролеткультовцам, А.Я. Таиров не видит качественно-специфической особенности современного театра. В других проявлениях общественной жизни – в религиозных службах и праздниках, в народных карнавалах и гуляниях, – «соборность», по мнению Таирова, проявляется гораздо отчетливее, чем в театре. Что же касается активного, действенного участия зрителей в спектакле, то А.Я. Таиров считает его принадлежностью так называемого «доклассического» театра. «Когда во время религиозных празднеств, в их действенно-обрядовом процессе, еще только зачинался театр, – зритель действительно играл в нем активную роль, но, по существу, он тогда еще не был и зрителем. Он являл собой тот народ, тот хор верующих, который в активном слиянии с корифеем, в общем с ним религиозном действии выражал свою волю к слиянию с божеством. <...> Но как только театр начал осознавать самого себя, как только он стал конструироваться и оформляться как самостоятельное искусство – он постепенно ослаблял участие в своем действии зрителя, и уже в античной трагедии мы замечаем несомненное умаление той роли, которая предоставлялась в ней хору»⁷⁰.

Своими наблюдениями о роли зрителя в театре Таиров полемизировал не только с уже известными манифестами Вс.Э. Мейерхольда, Вяч. Иванова и других идеологов условного театра. Таиров отвечал на декларации Пролеткульта и, в частности, П.М. Керженцеву, книга которого «Творческий театр» вышла в 1919 году, а также и поддерживавшим его В.С. Смышляеву, Н.Н. Евреиннову и другим активным идеологам и непосредственным организаторам советских массовых народных празднеств. А.Я. Таиров не отвергал саму идею массовых празднеств и представлений, даже считал вполне уместным «соборное участие» в них зрителей. Но режиссер выводил эти зрелища за границы театра, в котором ценил не «действующего» и «активного» зрителя, а зрителя *творчески воспринимающего* искусство. «Сцена для актеров, зал для зрителей. Итак, *да здравствует рампа!*» – провозглашал Таиров⁷¹.

После октябрьского переворота 1917 года большая часть театров оказалась неподготовлена к встрече с рабоче-крестьянским зрителем. Тем не менее не считаться с приходом новой публики театр не мог.

⁶⁹ Таиров А. О театре. М., 1970. С. 183–184.

⁷⁰ Там же. С. 184.

⁷¹ Там же. С. 165.

Новый зритель постепенно складывался в определенную социальную общность с присущей ей классовой идеологией и психологией.

Б.В. Алперс рассказывал об атмосфере театра им. Вс. Мейерхольда тех лет: «Двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настежь, и зимняя вьюга иногда забиралась в фойе и в коридоры, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто. С лож были содраны перила. Стулья и скамейки для зрителя были плохо сбиты и нарушали правильность рядов. В кулуарах можно было грызть орехи и курить махорку. ...Новый театральный зритель, получивший билеты по разверстке, наполнял театр шумной и требовательной толпой. Немногие из них снимали шапки и фуражки в этом театре. Во-первых, здесь было слишком морозно, а во-вторых, в этом театре каждый чувствовал себя хозяином... Зритель приглашался определять своим поведением содержание и характер спектакля»⁷².

Весьма примечательно, что обстоятельное описание спектаклей театра, проникнутых агитационным пафосом и политической революционной обрядностью, Б.В. Алперс завершает следующими строками: «Именно здесь была начата стремительная и окончательная ликвидация старых взаимоотношений сцены с аудиторией. Здесь началась и та демократизация театрального искусства, то его рационалистическое упрощение, результаты которых чрезвычайно быстро сказались на всем современном театре в целом и уже через несколько лет испугали самого Мейерхольда и его театр. Театр перестал быть “храмом” или местом для сновидений. Он становился аудиторией для общественных собраний. А спустя год он превратился в своего рода площадку для общественных игр»⁷³.

Синтезировавший в себе огромный опыт мировой литературы, живописи, архитектуры, музыки, хореографии, театр стал новым мощным средством идейного и художественного воздействия на самые широкие массы трудящихся. От познания публики зависели судьбы и искания каждого отдельного коллектива и театра в целом.

С переносом в марте 1918 года столицы большевистской России из Петрограда в Москву соотношения экономических, социальных, культурных ресурсов и их реализация стали стремительно меняться. Из Петрограда усиливается отток населения. Разруха, голод, красный и белый террор гнал и горожан в провинцию, в окраинные регионы, наконец, за границу, в эмиграцию. В 1921-м население бывшей столицы сократилось почти в четыре раза и достигло около 700 тыс. человек. Подавление весной 1921 года кронштадтского восстания моряков произвело угнетающее впечатление своей жестокостью, Петроград жил в состоянии тотального страха. Только к осени 1921 года некоторую стабильность и обновление в жизнь Петрограда внес зарождаю-

⁷² Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2-х т. М., 1977. Т. 1. С. 48.

⁷³ Там же. С. 49–50.

щийся НЭП. Город снова заполнили толпы приезжих провинциалов со своими представлениями о житейских ценностях и культурных ориентирах.

Одновременно в Москве утверждалась и во многом определяла новый образ жизни формировавшаяся советская «аппаратная» номенклатура разных уровней и ее многочисленное чиновно-бюрократическое окружение. Но и в Петрограде-Ленинграде, и в Москве существенно редели ряды коренных жителей. Освободившееся жизненное пространство заполняли мещанские и рабоче-крестьянские массы мигрантов из ближних и дальних провинций, новые коммерсанты-предприниматели нэповской закваски, а с ними мелкие торговцы, разносчики-лотошники, уголовники разных мастей и специализаций и, конечно, толпы обездоленных люмпенов, беспризорников, нищих. Своеобразное оживление в повседневный быт принесли многочисленные авантюристы, искатели счастья, славы, богатства, приключений, удачи – на сцене, в кинематографе, на эстраде. Примечательно: корпус новых «властителей дум» – поэтов, драматургов, прозаиков, художников, музыкантов, кинематографических и эстрадных звезд, представителей «мира искусства» – формировался прежде всего из пришедших провинциалов. Новые горожане, заполонившие вакуум столичной общественной и культурной жизни, стали влиять на культурную жизнь. И состав публики, и пришедшие к ней художники, и посредники между ними оказались совсем не теми, кто задавал «эстетический тон» в предреволюционных столицах, кто определял репертуар, его содержание, его художественный уровень, регулировал спрос и предложение. Теперь ведущие роли на рынке искусства распределены между комиссарами-чиновниками агитационно-пропагандистского идеологического ведомства новой власти и богатыми нуворишами-предпринимателями нэповской закваски, жаждущими развлекательных зрелищ.

Процесс маргинализации, социальных перемещений, весьма бурный и при этом во многом стихийный, неуправляемый, определял и градус повседневной художественной жизни, он отражался в режиме циркуляции творческих ресурсов, в соперничестве литературно-художественных сообществ, театральных трупп, наконец, в самой организации театрального дела. Новой власти удалось прийти к диалогу с художниками, как известно, далеко не сразу. Старые театры стремились сохранить связи со своими зрителями и поначалу испугались предложенной им резкой политизации. В Петрограде недружественно встретили представителей большевистской власти в императорских Мариинском и Александринском театрах, причем не только артисты и театральное чиновничество, но и зрители. В Москве Большой и Художественный театры также выразили явное недоверие большевистской начальнице Е.К. Малиновской. Театральные деятели объявили бойкот и предложили «считать день 7 ноября днем траура», а солидная, казалось бы, аудитория Большого театра при появлении в цар-

ской ложе представителей Моссовета забросала их яблоками, галошами и прочим попавшим под руку мусором⁷⁴.

Публика настороженно относилась и к обновлению репертуарной афиши, о чем свидетельствует заметка журналиста С. Гвоздева «Московский театр и зритель в наши дни»⁷⁵. Призывы энергично строить новый «левый» массовый театр также наталкивались на доводы о кризисе сценического искусства, театра, его грядущей гибели и не встречали искомой поддержки зрительного зала, о чем свидетельствуют многочисленные выступления в прессе.

Между тем реальность социальных процессов неизбежно вела к обновлению диалога театра и публики, диктуемому, что иксировалось неумолимой логикой революционного времени. Об этом писали И.Г. Эренбург, критик А.Р. Кугель, энтузиасты «народного театра» В. Тихонович, Я. Папирштейн и многие другие⁷⁶. Режиссер и реформатор театра Н. Н. Евреинов сам активно участвует в постановке новых массовых революционных представлений и провозглашает театральность доминирующей краской в изображении новой социальной, публичной жизни⁷⁷. Журнал «Народный театр» уже в первых номерах 1918 года рисует многоцветную панораму развития новых театральных форм – «Театр под открытым небом», «Профессиональный актерский и народный театр», «Импровизация в драматическом творчестве», «Толпа в жизни и на сцене» и др.⁷⁸. Партийная деятельница А.М. Коллонтай в одном из февральских номеров «Известий» 1919 года говорит о перспективности нового вида театрального представления – «живой газеты»⁷⁹. Зрителю нужно оптимистическое, здоровое, жизнеутверждающее искусство. Зарождающиеся в массах новые формы эстрадности необходимо поддержать, утверждает драматург М. Рейснер. С этой целью, полагает он, необходимо возродить

⁷⁴ См.: Рампа и жизнь. 1917, № 4446. С. 2; Театр и искусство. 1917, № 47. С. 1.

⁷⁵ См.: Гвоздев С. Московский театр и зритель в наши дни // Народный театр, 1918, № 2. С. 20–21; См. также: *Наль*. Гибель театральщины // Наш путь. 1918, № 2. С. 170–174; *Друг театра*. Открытые письма о театре. Тревожные дни русского театра // Наше время. 1918, 25 (12) июня. С. 3.

⁷⁶ См.: *Эренбург И.* Заметки о новом русском театре // Театр. 1922, № 1. С. 2–3; *Кугель А.* Заметки // Театр и искусство. 1918, № 16–17. С. 178–179; *Тихонович В.* Прогнозы и домыслы. Пути строительства нового театра // Вестник театра. 1920, № 65. С. 3; *Папирштейн Я.* К судьбе «Театрального Октября» // Вестник театра. 1920, № 75. С. 2.

⁷⁷ См.: *Евреинов Н.* К переоценке театральности // Жизнь искусства. 1923, № 37. С. 8–9; № 38. С. 11–12.

⁷⁸ См.: Театр под открытым небом // Народный театр. 1918, № 3–4. С. 6–19.

⁷⁹ См. *Коллонтай А.* Новый театр «Живая газета» // Известия. 1919, 15 февр. С. 4.

в фойе театров исполнение «живой музыки» во время антрактов и шире вводить в репертуар веселые комедии и водевили. Известный антрепренер, некогда успешный содержатель театра «Развлечение и польза» А.Г. Лейферт на страницах «Жизни и искусства» описывает представления знаменитых петербургских балаганов и призывает восстановить их как значимые явления подлинного народного искусства⁸⁰.

В отрицании старого театра и утверждении театра нового видится важнейшая миссия деятелей культуры. «Новый театр – это театр масс. Старый театр должен остаться всего лишь школьным пособием»⁸¹, – заявляет Г. Авлов. «Театр призван развиваться как массовая общественная трибуна, – призывает Б. Глубоковский. – Театр должен выйти на улицу и слиться с массовым действием»⁸².

Дискуссия подогревается выходом в 1923 году третьего издания книги одного из лидеров Пролеткульта П.М. Керженцева «Творческий театр» (первое вышло в 1918 и 1919 г.)⁸³. Активность зрителя в этой работе рассматривалась как сущностное начало современного театра. Живой диалог зрителя и театра, как убежден автор, теперь направлен не столько на постижение новых форм театрального действия, фантазия публики живо откликается на творческие эксперименты. С П.М. Керженцевым солидарен и «левый» теоретик искусства П.С. Коган – в 1921 году выходит его брошюра «В преддверии грядущего театра».

В 1918 году критик Э.М. Бескин выдвигает идею «театра футуризма». Его поддерживает драматург В.З. Масс, в 37-м номере «Вестника театра» за 1920 год он сближает футуризм с новым революционным театром⁸⁴. Параллельно кипят споры о взаимовлиянии «героико-романтического, «аналитического», «синтетического», симфодраматического», «конструктивистского», «литературно-драматического» и даже фашистского театра – такие идеи звучали на диспуте «Разгром левого фронта» весной 1922 года⁸⁵.

Формы вовлечения нового зрителя в театр выходят за рамки непосредственно театрального представления. Критик М.Б. Загорский, сподвижник Вс.Э. Мейерхольда, пропагандирует агитационно-просветительскую, пропагандистскую работу не только в театре, но и

⁸⁰ См.: *Рейснер М.А.* Музыка в драме // Жизнь искусства. 1922, № 10. С. 6; *Лейферт А.* Балаганы // Жизнь искусства. 1922, № 16. С. 4.

⁸¹ *Авлов Г.* Театр умер – да здравствует театр! // Жизнь искусства. 1924, № 20. С. 4–5.

⁸² *Глубоковский Б.* Забытые трюизмы // Новая рампа. 1924, № 2. С. 7.

⁸³ См.: *Керженцев П.* Творческий театр. М., 1923.

⁸⁴ См.: *Бескин Э.* Футуризм и театр // Театральная газета. 1918. № 33–34. С. 3; *Масс Вл.* Футуризм и революционный театр. // Вестник театра. 1920, № 37. С. 4–5.

⁸⁵ См.: *Браун Яков.* Биофашизм // Театр. 1922, № 6. С. 189–191.

вокруг него⁸⁶. Пользу и вред таких мероприятий широко обсуждают в театральной прессе⁸⁷. Серьезный аналитический интерес у деятелей театра вызывают отклики зрителей на события театральной жизни, их мнения, собранные в ходе разного рода обсуждений, бесед, анкетных и устных опросов, они выносятся на страницы печати и становятся важной характеристикой нового развивающегося социально-художественного сознания⁸⁸.

Важной темой обсуждения с читателями становятся вопросы режиссуры, ее готовность и способность осмыслить и показать на сцене приметы нового быта⁸⁹. Работа театра в столицах и в провин-

⁸⁶ См.: *Загорский М.* Просветительно-агитационная работа в театре // Вестник театра. 1921, № 93–94. С. 13.

⁸⁷ См.: Современный зритель и новый театр // Труд. 1921, 24 июня. С. 4; *Гусман Б.* Работа со зрителями // Культура театра. 1921, № 6. С. 57–58; В мастерской (о реакции зрителей на спектаклях Передвижного общедоступного театра) // Записки Передвижного общедоступного театра, сентябрь 1920 – ноябрь 1921 г., 1921. Вып. 30–32. С. 3–34; *Загорский М.* Просветительно-агитационная работа в театре (работа со зрителем) // Вестник театра. 1921, № 93–94. С. 13–16; Один из трех. О лице современного зрителя // Театральное обозрение. 1922, № 1, 24 янв. С. 9–10.

⁸⁸ См.: *Зозуля Е.* Общество изучения зрителя // Экран. 1922, 21–28 февр. С. 5–6; *Марголин С.* Четырем аудиториям театра // Экран. 1922, № 27, 28 марта. С. 4; *Литовский О.* Две публикации // Театральная Москва. 1922. 23–28 мая, № 41. С. 10; *Масс В.* По Сеньке шапка... (о «новом зрителе») // Театральная Москва. 1922, № 42, 30 мая – 5 июня. С. 5–6; *Кузнецов Евг.* Анатомия зрительного зала. // Вечерняя Красная газета. 1922, 21 окт. С. 3; *Петров Н.В.* Вечная борьба. Актеры и зрители // Театр. 1923, № 3. С. 1; *Петров Н.В.* Авторецензия и школа зрителя // Театр. 1923, № 5. С. 10; *Аббат-Фанфарлюш О.* О вежливой и невежливой публике // Зрелища. 1923, № 19. С. 9; *Левидов Михаил.* Простые истины. Зритель в современном театре // Зрелища. 1923, № 20. С. 6–7; *Брик О.М.* Не так просто! (О необходимости театра ориентироваться на сознательные группы зрителей) // Зрелища. 1923, № 21. С. 7; На переломе. А зритель – кто? // Зрелища. 1923, № 26, 27 февраля – 5 марта. С. 6; *Симплициссимус.* Куда девалась театральная публика? // Жизнь искусства. 1923, № 9, 6 марта. С. 7; *Арватов Б.* Искусство и производство // Горн. 1923, № 8.

⁸⁹ См.: О зрителе // Зори. 1918, 20 мая, № 1. С. 1; Схемы к изучению спектакля (Работа слушателей курсов мастерства сценических постановок). Издание ТЕО Наркомпроса. Пгд., 1919; *Смышляев В.* Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; *Гусман Б.* Работа со зрителями. Опыт анкетного опроса зрителей // Культура театра. 1921, № 6. С. 57–58; *Кузнецов Евг.* Анатомия зрительного зала (В кулисах театральной кассы) // Красная газета, веч. вып. 1922, № 23, 21 окт. С. 3; О театре: Сб. ст. Тверь, 1922; Анкета обследования зрителя // Рабочий зритель. 1923, 22 дек. № 1. С. 59; *Радлов С.* Несколько слов о зрителе // Жизнь искусства. 1924, № 9, 26 февр. С. 8–9; *Загорский М.* Письмо из Москвы // Жизнь искусства. 1924, № 10. С. 7; *Гвоздев А.* Нечто о зрителе, проспавшем семь лет // Жизнь искусства.

ции, внедрение научной организации труда (НОТ), «тейлоризма», совершенствования управленческой системы в целом, интенсивная поддержка студийных и кружковых форм театральной работы, активизация «околотеатральной» среды, способствующей сближению со зрителем, – предмет активных дискуссий⁹⁰. Итоги подводят В.В. Блюм, Б.В. Алперс, А.Р. Кугель, В.В. Тихонович и др. в журнале «Новый зритель» за 1925 год. Я.Н. Браун высказывает опасение: не поглотит ли «новое мещанство» театр? С ним не согласен Б.В. Арватов – он ценит в театре мощное оздоровляющее начало, «фабрику квалифицированного человека и нового быта»⁹¹.

Э.М. Бескин, В.З. Масс, А.Р. Кугель, Н.А. Русов, В.Н. Всеволодский-Гернгросс видят перспективы сценического искусства в революционном театре «левого фронта». Конец конструктивизма на сцене предрекает Е. Разумовский⁹². На продуктивное сближение ли-

1924, № 28. С. 6–7; Восприятие зрителя // Музыка и театр. 1924, № 21, 2 июня. С. 3–4; Б[ородин А.]. К вопросу об изучении театрального зрителя // Рабочий зритель. 1924, № 25–26, 4–18 нояб. С. 4; Энга Н. О массовой критике // Рабочий зритель. 1924, № 28. С. 4; По чужим гранкам // Новый зритель. 1924, № 41. С. 3; Слово за зрителем // Экран. 1924, № 10, 25–27 нояб. С. 4–5; Додонов В. Публика // Экран. 1924, № 14, 13–15 дек. С. 3–4; Соболев Юр. Зритель Малого театра // Красная Нива. 1924, № 43. С. 23–28; Бескин Эм. Старый и новый зритель // Новый зритель. 1924, № 44. С. 1–3; Пиотровский Адр. О «легкой форме» // Жизнь искусства. 1924, № 48. С. 13; Григорьев С. Одна из основных проблем // Новый зритель. 1925, № 13. С. 4; Энга Н. О массовой критике. Изучение зрительских отзывов // Рабочий зритель. 1924, № 28. С. 4; Тоом Лидия. Рабкоры о новом театре // Правда. 1924, 19 февр.; Бескин Эм. Старый и новый зритель // Новый зритель. 1924, № 44. С. 1–3.

⁹⁰ См.: Гвоздева С. НОТ в театре // Жизнь искусства. 1924, № 31. С. 78; Соколов И. Тейлоризм в театре // Вестник искусства. 1922, № 5. С. 21–22; Ермолинский С. Центр и места // Вестник театра. 1920, № 71. С. 7–8; Беляев Е. Проект территориальных театров // Жизнь искусства. 1925, № 21. С. 3; Тихонович В. Обновление колее // Вестник театра. 1920, № 7. С. 4–5; Он же. Долой театр! // Новый зритель. 1924, № 4. С. 10–11; Он же. Нишета театра // Новый зритель. 1924, № 40. С. 3–4.

⁹¹ См.: Блюм В. Под знаком стабильности // Жизнь искусства. 1925, № 45. С. 16; Алперс Б. Восемь лет театра // Новый зритель. 1925, № 46. С. 3–4; Тихонович В. Уроки революции // Вестник работников искусств. 1924, № 5–6. С. 28–31; Васильев Л. Мещанство и театр. // Вестник театра. 1919, № 37. С. 2–3; Браун Я. Театр и мещанство // Мастерство театра. 1923, № 2. С. 62–63; Арватов Б. Театр и быт // Зрелища. 1923, № 55. С. 6.

⁹² См.: Бескин Эм. Театральный ЛЕФ // Советское искусство. 1925, № 6. С. 47–60; Русов Н. О революционно-романтическом театре // Возрождение. 1923, т. 2. С. 297–291; Масс Вл. Октябрь театральный // Новый зритель. 1925, № 45. С. 4–5; Всеволодский В. «Левый театр» сегодня // Жизнь искусства. 1924, № 46. С. 6–7; Кугель А. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924, № 8. С. 3–4.

тературы и сцены как основы театра будущего возлагает надежды Н. Юрский. Слияние искусства театра с элементами индустриального производства, способствующего вытеснению из зала буржуазного зрителя, продолжают пропагандировать в своих книгах П.М. Керженцев и Б.В. Арватов. Природа новых отношений публики и театра обстоятельно рассматривается в аспектах социальный-управленческом и экономическом. В «Вестнике искусства» (1922, № 1) опубликована передовая статья «НЭП и театр», а в петроградском «Вестнике театра и искусства» эту же тему развивает Н. Минаев⁹³.

Еще в начале НЭПа, осенью 1922 года, Луначарский лукаво заверял Ленина в том, что бывший императорский Мариинский театр стал по составу зрителей «почти исключительно рабочим театром» и потому пролетариат Петрограда «закрытие его воспримет как тяжелый удар»⁹⁴. Между тем известно, что нередко предназначенные рабочей аудитории билеты часто оседали в карманах барышников и перепродавались «традиционному зрителю» – интеллигентам-совслужащим. С учетом этого обстоятельства следует корректировать статистику посещаемости театров представительство пролетарской аудитории в зале и ее роль в формировании репертуара.

В 1918–22 гг. театры Петрограда регулярно давали бесплатные спектакли для рабочих, красноармейцев и учащихся, причем эта практика распространялась не только на «революционные», «левые» театры, но и на театры, бывшие ранее императорскими, а ныне объявленные академическими.

Если в сезоне 1918–19 года в бывш. Мариинском (переименован в Гос. академический театр оперы и балета – ГАТОБ), бывш. Александринском (Госдрама), и б. Михайловском (Малый оперный театр), было показано 75 спектаклей (соответственно 9, 39 и 27), то в сезоне 1921–22 года число спектаклей выросло более чем в два с половиной раза, а всего за четыре сезона для профсоюзных организаций Петрограда академические театры дали 622 спектакля, в том числе ГАТОБ – 228, Госдрама – 220, Малый оперный – 174⁹⁵.

Количество зрителей на 420 целевых спектаклях (всего же спектаклей было 573) в трех академических театрах Петрограда только в сезоне 1920–1921 г. составило 823 600 человек. А в течение трех сезо-

⁹³ См.: *Разумовский Е.* Закат конструктивизма // Жизнь искусства. 1924, № 18. С. 10–11; *Юрский Н.* Литературно-сценическая композиция // Зрелища. 1923, № 34. С. 8–9; *Керженцев П.* Творческий театр. М.; Пг., 1923; *Арватов Б.* Искусство и производство. М., 1926; НЭП и театр // Вестник искусства. 1922, № 1. С. 6–7; *Минаев Н.* Театр и общество // Вестник театра и искусства. 1922, № 15. С. 4–5.

⁹⁴ См.: Ленин. Революция. Театр: Документы и воспоминания. Л., 1970. С. 170.

⁹⁵ См.: Ежегодник петроградских академических театров. 1923, № 37. С. 14.

нов, с 1918 по середину 1922 года, когда практика распространения бесплатных билетов преобладала, петроградские академические театры посетили 1 603 358 зрителей, причем из числа рабочих – 870 242, военнослужащих – 327 946 и учащихся – 403 670⁹⁶.

Данные статистики по Петрограду и Петроградской губернии 1922 года фиксируют работу 24 театров. Суммарно на их спектакли (2414) было распространено 2 016 537 билетов. Максимальное их число пришлось на ГАТОБ (322 204), Большой оперный театр Народного дома (303 955), Госдраму (268 003), Большой драматический театр (242 100); Театр революционной эстрады (162 500). По заполняемости зала лидировал также ГАТОБ – 100%; за ним театр «Вольная комедия» (99%), Госдрама – (93,8%), БДТ – (86%), Театр революционной сатиры – (83%).

Посещаемость театров резко упала отчасти из-за отмены массовых бесплатных посещений поры военного коммунизма и переходом к НЭПу. Теперь профсоюзные организации получали только определенную скидку на билеты – 50–70% от продажной цены, однако половина всех билетов и шла в свободную продажу через кассу за полную цену. Хотя количество спектаклей в 1922 и 1923 г. сокращается, число зрителей к 1923 году постепенно возрастает. Это не только говорит о том, что растет заполняемость залов, прежде пустовавших, но указывает на явное расширение возможностей свободного выбора спектакля, на укрепление прямых контактов театра и публики, на регламентируемых деятельностью общественных организаций, обеспечивающих целевые культпоходы.

Таблица 2⁹⁷

Посещаемость театров Петрограда в 1921–1923 гг.

Год	Количество спектаклей	Количество зрителей
1921	8139	4 964 157
1922	6726	2 364 827
1923	5388	2 476 369

В условиях НЭПа видоизменились формы обслуживания зрителя, рекламного обеспечения спектаклей. В последующие годы большее внимание стало уделяться приобщению к театру совслужащих, интеллигенции, учащихся школ и вузов. Об этом говорилось в поста-

⁹⁶ См.: Ежегодник петроградских академических театров. 1923, № 37. С. 4.

⁹⁷ Труды Центрального статистического управления (ЦСУ). Т. XXVIII. Вып.1. М., 1926. С. 503–505.

новлении Совнаркома РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела»⁹⁸.

В театрах середины 1920-х – начала 1930-х годов разворачивается работа по созданию так называемого «зрительского актива». В фойе открываются экспозиции, выставки, музеи. Представители художественно-политических советов, профсоюзов, зрительских сообществ, рабкоры газет дежурят на спектаклях, фиксируют исполнительское качество представлений, ведут просветительскую работу среди «рядовой публики», организуют обсуждения, беседы до и после спектакля и пр. Инструкция Сектора искусств Наркомпроса от 12 августа 1933 года указывала на особую важность систематической работы со зрителем: «Театры, не умеющие организовать такой работы, не выполняют своего главнейшего назначения. От степени организации зрителя, от качества массовой работы со зрителем зависит не только идеологическая эффективность работы театра, но и его финансово-экономическая крепость. Культурные запросы массового зрителя повысились. Он хочет знать содержание и ценность спектакля, на который идет, задачи и позиции театра; завоевать аудиторию без систематической работы со зрителем – нельзя»⁹⁹.

Конечно, в оценке «пролетарского зрителя», его особой роли в становлении новой культуры и театра много противоречивых и непоследовательных акций и суждений. Так, с одной стороны, А.В. Луначарский с крайней осторожностью относился к любительским экспериментам в области создания новой драматургии: «Пролетарию, краснофлотцу, революционному гражданину, в общем, не до того, чтобы заниматься сочинением пьес, тем более что для дела этого нужно известное умение, хорошее знакомство с театром... Публика еще не знает настоящего театра, скажем, например, публика из серых, только что из деревни пришедших красноармейцев»¹⁰⁰. С другой стороны, с идеологической точки зрения совершенно недопустимо было сомневаться в праве на классовое лидерство, в превосходстве, в природной мудрости, чутье и проницательности гегемона революции. «Пролетариат выйдет сам, выделяя из себя свою интеллигенцию, и выведет лучших людей старой интеллигенции на широкую дорогу, на высокие горы, где возможно будет творчество несравненно большего масштаба»¹⁰¹, – утверждал Луначарский. «Пролетариат беспощаден, – если он смеется, то убивает смехом насмерть. Пролетариат – великий класс-воспитатель. Он воспитыва-

⁹⁸ Постановление Совнаркома РСФСР от 7 октября 1930 года «Об улучшении театрального дела» // Собрание узаконений и распоряжений Рабочекрестьянского правительства РСФСР. М., 1930. № 49. С. 594.

⁹⁹ Цит. по: Большой драматический театр. Л., 1935. С. 310.

¹⁰⁰ *Луначарский А.В.* О театре и драматургии: В 2-х т. М., 1958. Т. 1. С. 137–138.

¹⁰¹ Там же. С. 132.

ет бедняцкое и середняцкое крестьянство, воспитывает очень близкое к себе батрачество, воспитывает свои собственные отсталые слои, воспитывает сам себя, воспитывает интеллигенцию, которая ох как нудается в воспитании вплоть до самых ученых академиков»¹⁰².

Декабрьский номер журнала «Новый зритель» за 1927 г. широко отражал празднование 10-летия Октября. В афише московских театров – «Конец Криворыльска» («Заре навстречу») Б. Ромашова (Театр Революции), «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова (Театр МГСПС), «Власть» А. Глебова (Рабочий театр Пролеткульта), «Разлом» Б. Лавренина и «Барсуки» Л. Леонова (Театр им. Евг. Вахтангова), «Красный мак» Р. Глиера (Большой театр), «Любовь Яровая» К. Тренева и «1917» Н. Суханова и И. Платона (Малый театр), «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова и «Дни Турбиных» М. Булгакова (МХАТ-1), «Взятие Бастилии» (МХАТ-2). На спектакль «Мятеж» по роману Д.А. Фурманова Театр имени МГСПС пригласил делегатов XV съезда ВКП(б), они приняли его с восторгом: «Вся масса живет, дышит, видишь ее в целом, ее настроение, ее думы»¹⁰³.

Развернутую музыкально-хореографическую концертно-театральную композицию показал к 10-летию Октября ленинградский Малый оперный театр – «Двадцать пятое» по мотивам поэмы «Хорошо» В.В. Маяковского. Она ставилось четыре раза подряд, 6–9 ноября 1927 года. Персонажи – спектакля – обобщенные образы: мужик, солдат, матрос, казак, юнкер, гвардейцы, кулаки, пионеры, а также характеры современные и исторические: Керенский, Милюков, Кускова, Подвойский, Александр Блок, императоры и императрицы Елизавета, Петр III, Екатерина II, Павел I, все Александры – Первый, Второй и Третий, Николай I, граф Орлов и др. В рецензии на спектакль Ал. Слонимский писал: «Для того чтобы сделать инсценировку отчетливой и внятной, нужно было сосредоточиться на самых важных моментах и довести их до полной сценической выразительности, оставив стихи только для связи. Строить же представление на сольной декламации, прерываемой калейдоскопической сменой декораций и смятыми исполнительскими номерами – во всяком случае неудачная затея. Оживление создавалось только в те моменты, когда в действие включался зрительный зал и спектакль выливался в манифестацию. Матросы, спускавшиеся по канату из боковых верхних лож, красный фонарь, в полутьме метавшийся над партером, появление красногвардейцев в проходах партера – все это встречалось аплодисментами. Эпизод взятия Зимнего дворца с заключительным Интернационалом, так или иначе, захватывал зрителя»¹⁰⁴.

¹⁰² Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2-х т. М., 1958. Т. 1. С. 745.

¹⁰³ Десятый Октябрь // Новый зритель. 1927, № 50. С. 11.

¹⁰⁴ Слонимский Ал. «Двадцать пятое» // Жизнь искусства. 1927, № 49. С. 3.

Цирковая эксцентрика не спасла спектакль, к финалу накал страстей на сцене и в зале сильно ослабел, публика с тихим недоумением созерцала выход Александра Блока.

Блок: Пишут из деревни... сожгли у меня библиотеку в усадьбе.

Чтец: Уставился Блок и Блокова тень
глазет, на стенке привстав
Как будто оба ждут по воде
шагающего Христа.

Но Блоку Христос являться не стал.

У Блока тоска у глаз.

Живые, с песней вместо Христа,
люди из-за угла.

Хор: Вставайте, вставайте, вставайте,
Работники и батраки.

Зажмите, косарь и кователь,
Винтовку в железо руки!

Пионер выходит с отрядом.

Дяденька, что вы делаете тут,
Столько больших дядей!

Коммунист: Что? Социализм. Свободный труд
Свободно собравшихся людей.

Пионеры присоединяются к работе. По мере бросания дров на пустом фоне, постепенно строясь, вырастает весь огнями горящий завод. Конец¹⁰⁵.

Последнее, пятое, представление «Двадцать пятого» показали 16 декабря при полупустом зале. Спектакль был снят с афиши.

Не стал художественным событием для публики и «Штурм Перекопа» в Госакадемии оперы и балета (бывш. Мариинском) А. Слонимский охарактеризовал спектакль как «...полностью беспомощное произведение, сочетающее в диалогах канцелярскую протокольность военных реляций с дешевой отсебятиной и гаерством... Этот текст по качеству соответствовал уровню клубных агиток образца 1920 года»¹⁰⁶.

Поиски исследовательской методологии

В России исходные теоретические предпосылки для социологического изучения театра наметились в недрах литературоведения и только формирующегося в 1910–1920-х годах театроведения. Ученых

¹⁰⁵ «Двадцать пятое» // Ленинградский Малый оперный театр. К 10-летию Октября. Л., 1927. С. 3–4.

¹⁰⁶ Слонимский Ал. Указ. соч. С. 4.

заинтересовали особенности театра как социально-психологического феномена массового общения. Деятельность драматурга, актера, режиссера, всех создателей спектакля теперь начинает рассматриваться в связях и взаимовлиянии со зрителем как выразителем и резонатором общественного настроения, носителем установок и ценностей массового сознания. В контексте социального бытия театра осмыслиется специфика театрального производства и механизмов общественного потребления его результатов в совокупности многообразных творческих и социальных взаимосвязей.

На первом этапе театроведение параллельно с исследованием истории драматургии и театра фиксировало проявление общественных закономерностей и характерных черт массового общения, присущих театру как публичному зрелищу. Возросшая потребность в обоснованиях социального функционирования сценического искусства обусловила поиски новых знаний, важной задачей и потому разработка исходных принципов методологии театроведения стала в 1920-е годы решающей проблемой становления науки о театре.

В условиях напряженной идеологической монополии ученые оказались перед выбором: следовать ли им «академическим» путем, рассматривая искусство в широком русле эстетики, гражданской истории, истории культуры, общественной психологии, или подчиниться марксистской догме и базироваться на приоритете социальной природы искусства. В рамках крепнущего государственно-идеологического монополизма театроведение как научная дисциплина могло утвердиться, только отказавшись от плюралистического развития методологических принципов. Тем не менее до 1930-х гг. диалектика идейной борьбы отражала интенсивность и напряженность процесса накопления знаний и опыта, а наука о театре стремилась через философско-эстетическое постижение объективных закономерностей социально-культурного развития и реальной сценической практики прийти к разработке теории театра, в пространстве нескольких, но прежде всего двух подходов к изучению искусства: искусствоведческого, рассматривающего художественный процесс преимущественно по его «вершинным» достижениям, как историю шедевров, и подхода социологического, изучающего механизмы воздействия искусства на публику в прямых, опосредованных и обратных связях и взаимовлияниях.

Историк литературы А.И. Белецкий в статье «Об одной из очередных задач историко-литературной науки», опубликованной в 1922 году, писал: «Пора нам признать, что произведение искусства является художественным или нехудожественным, первостепенным или второстепенным лишь в сознании читающих. Но очевидно, что в каждом отдельном случае читательская масса не однородна по своему составу; историк литературы должен всех терпеливо выслушать и не смущаться тем, что вместо простого одноэтажного здания ему придется выстроить, созидавая историко-литературную схему эпохи, здание в несколько этажей, иногда с пристройками... Если история русской

литературы есть история русского народа, а не только русского дворянства или той группы, которую мы условно обозначаем смутным термином “интеллигенция”, – то, конечно, она должна учитывать в своих построениях этот народ во всем его составе, во всех слоях»¹⁰⁷.

В 1925–1927 гг. литературовед П.Н. Сакулин опубликовал ряд работ («Наука о литературе: ее итоги и перспективы», «Социологический метод в литературоведении» и др.), в которых подчеркнул значимость комплексного рассмотрения «литературной жизни», содержание и пространство которой определяется участием в ней как самих творцов, так и теоретиков, критиков, многочисленной читающей публики. Аргументируя свою точку зрения, П.Н. Сакулин приводит суждение французского ученого Шарля Лало, убежденного в том, что всякая эстетическая ценность имеет социальный характер. «Эстетической ценности произведения *нет*, она *приходит*, она *делается*, она вечно живет или *умирает*... Во всех случаях ценность существует лишь в том случае, если имеется представление о публике»¹⁰⁸.

Такой принципиально новый подход к изучению искусства в целом и литературы и театра в частности формировался в крайне противоречивых политических и социокультурных условиях Советской России 1920–1930-х гг.

Вопросы социального функционирования художественного произведения, проблема его успеха у публики – читателя, зрителя, слушателя – оказывается в центре внимания исследователей искусства. В 1924 году М.М. Бахтин в статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» обратил внимание на необходимость рассмотрения видов искусства во взаимодействии и взаимосвязи, в их социопсихологической и идейно-художественной целостности. Сам ученый реализовал такой подход в собственном исследовании «смеховой культуры» Средних веков и Возрождения. Но еще за два года до статьи М.М. Бахтина появилась работа академика В.Н. Перетца. «Литература – не случайный продукт игры, – писал он в 1922 году, – она есть факт социальной жизни, и для ее историка нет произведений “худших” или “лучших”, а есть лишь более или менее ясно представленные моменты литературного развития»¹⁰⁹.

В 1926 году известный литературовед, искусствовед, теоретик искусства, редактор журнала «Литература и марксизм» В.М. Фриче выпустил книгу «Социология искусства», в которой анализировал связи и закономерности развития видов искусств и различных общественных формаций. Двумя годами раньше сотрудник Петроградского

¹⁰⁷ *Белецкий А.И.* Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Наука на Украине. 1922, № 2. С. 94.

¹⁰⁸ *Сакулин П.Н.* Философия и культурология. М., 1998. С. 98.

¹⁰⁹ *Перетц В.Н.* Краткий очерк методологии русской литературы. Пгд., 1922. С. 110.

Института истории искусств литературовед В.М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» затронул проблемы формирования читательского восприятия¹¹⁰. В 1928 году выходит книга немецкого исследователя Ф. Шмита «Предмет и границы социологического искусствоведения»¹¹¹. В том же 1928 году публикуется книга Л. Шюккинга «Социология литературного вкуса». «История литературы, история искусства вообще, – писал Л.Шюккинг, – до сих пор считали своей задачей почти исключительно только изучение самого художественного произведения и личности художника. Проблемы эволюции художественного вкуса публики – “как” и “почему” – затрагивались разве только мимоходом. Благодаря этому некие процессы в жизни недавнего прошлого, поразившие современников, остались в значительной степени непонятыми... Между тем, эти явления не столь чудесны, как иногда кажутся первоначально, стоит только рассмотреть их в правильной социально-исторической связи»¹¹².

В связи с массовым распространением кинематографа, с развитием грамзаписи и радиовещания, в круг исследовательского внимания попадает кинозритель и слушатель музыки¹¹³.

Изучение аудитории искусства поначалу велось силами энтузиастов административных, культурно-просветительских, идеологических, административных и научных организаций. В 1925 году оценками и мнениями московской публики заинтересовался журнал «Новый зритель» и провел анкетный опрос. Его не слишком утешительные итоги подвел критик и театровед Б.В. Алперс¹¹⁴. Культотдел Московского городского совета профсоюзов также провел анкетирование московской публики и известил о его результатах.

¹¹⁰ См.: *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пгд., 1924.

¹¹¹ *Шмит Ф.* Предмет и границы социологического искусствоведения. Л., 1928.

¹¹² *Шюккинг Л.* Социология литературного вкуса. Л., 1928. С. 15.

¹¹³ См.: *Г.Д.* Изучение крестьянского зрителя // Советский экран. 1925, № 4. С. 2–3; *Терской А.* Съёмка рефлексов лица как материал для изучения деревенского зрителя // Киножурнал. 1925, № 8. С. 3–4; *Перцов В.* Решающая инстанция // Советское кино. 1926, № 4–5. С. 14; *Трояновский А.В., Егизаров Р.И.* Изучение кинозрителя. М.; Л., 1928; *Шкловский В.* К вопросу изучения зрителя // Советский экран. 1928, № 50. С. 12–16; Изучение зрителя: Хроника // Красная газета. 1928, 4 мая. С. 4; *Гельмонт А.* Изучение влияния кино на детей (Проблемы и методы) // Кино и культура. 1929, № 4. С. 36–46; Смотр кинозрителю // Советский экран. 1929, № 11. С. 6; *Соколов И.* Работать на массового зрителя // Кино и жизнь. 1929, № 2. С. 4–6; *Скорудумов Л.* Зритель и кино // Пролетарское кино, 1932, № 19–20. С. 49–51.

¹¹⁴ См. *Алперс Б.* К итогам анкеты о критике // Новый зритель. 1925, № 20. С. 9–10; О зрителе // Жизнь искусства. 1926, № 9. С. 2–3.

В Москве широкие исследования театральной аудитории принимаются Театрально-исследовательской мастерской Государственной академии художественных наук (ГАХН), которая привлекает к сотрудничеству и ленинградских ученых из Государственного института истории искусств (ГИИИ). Так, в мае 1925 года в Театральной секции ГАХН с участием Н.Е. Эфроса, В.А. Филиппова, П.А. Маркова обсуждались приемы и методы изучения аудитории. А.А. Гвоздев предложил усложненную методику анкетных опросов, применяемую в Институте истории искусств. Метод прямого наблюдения за реакцией зала пропагандировал «мейерхольдовец» М.Б. Загорский. В.А. Филиппов считал наиболее эффективным метод театральных экскурсий¹¹⁵.

Научные конференции по социологическому изучению искусства проводятся в Москве по инициативе Главнауки¹¹⁶. В декабре 1926 года Всероссийское совещание Главполитпросвета подвело итоги работы Театрально-исследовательской комиссии ОСТИ и призвало глубже изучать художественные запросы и требования широких масс¹¹⁷. Журнал «Советское искусство» в феврале 1926 года помещает статью Е.Константиновского «Зрелища как биосоциальное явление», в которой на основе биологических и социологических предположений излагаются проекты методики изучения психологических характеристик театральной аудитории¹¹⁸. В Москве Главполитпросвет организует анкетные опросы зрителей. По итогам сезона 1926–1927 года исследователи выявили рост эстетических запросов публики московских театров, востребованность классики. Рабочие назвали лучшими спектаклями «Любовь Яровую» в Малом театре, совслужащие – «Дни Турбиных» во МХАТе, в группу лидеров опроса попали «Шторм» в Театре им. МГСПС и «Борис Годунов» в Большом театре. Зрители выразили недовольство схематизмом положительных и отрицательных героев, они ждут от театров большей реальности и правдоподобия персонажей. В целом наибольшим признанием москвичей пользовались, согласно данным опроса, спектакли Театра им. Вс. Мейерхольда; в нем, как и во МХАТе и в Большом театре, наметилось увеличение доли рабочих зрителей¹¹⁹. Обилие анкетных опросов зрителей вызвало неожиданные иронические отклики в печати. Известные юмо-

¹¹⁵ См.: Рабочий зритель. Итоги обследования // Новый зритель. 1927, № 15. С. 12; Проблемы социологии искусства: Сборник Комитета социологического изучения искусств Гос. института истории искусств. Л., 1926.

¹¹⁶ См.: *Новицкий П.* Научная конференция по социологии искусства // Жизнь искусства. 1926, № 37. С. 4–5.

¹¹⁷ Театрально-исследовательская комиссия ОСТИ. Очередные задачи по изучению зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 23. С. 4.

¹¹⁸ *Константиновский Е.* Зрелища как биосоциальное явление // Советское искусство. 1926, № 8–9. С. 33–37.

¹¹⁹ Что сказал зритель // Новый зритель. 1927, № 25. С. 3.

ристы Д'Актиль и Олль Райт посвятили этой теме хлесткие фельетоны¹²⁰.

Анализ художественных вкусов читателя, зрителя, слушателя, кинозрителя был продиктован необходимостью постижения закономерностей самого процесса становления новой культуры. Серьезная работа велась Бюро по социологическому изучению читателей при Библиотечном отделе Главполитпросвета. «Театральная политика, – указывалось в одной из статей тех лет, – нуждается в учете вкусов и потребностей, а не зыбких субъективных суждений»¹²¹. Изучение публики в 1920-е годы постепенно приобретает серьезную научную базу. Процессы зрительского восприятия исследуются Социологическим отделением и Театрально-исследовательской мастерской Государственной академии художественных наук (ГАХН). Методический центр изучения аудитории формируется в Ленинграде, в Государственном институте истории искусств. Здесь изучается театральная, читательская, кинематографическая, музыкальная аудитория.

С середины 1920-х годов Институт систематически проводит совещания и конференции, посвященные деятельности Исследовательской мастерской, разработке и совершенствованию научных методик. В июне 1925 года сотрудник института А.А. Бардовский прочел доклад «Анкетный метод изучения творчества зрителей», 23 ноября 1926 года он же представил обстоятельный «Критический обзор психологических методов изучения зрителей». 8 апреля 1926 года доклад «Драматургия и зритель» сделал С.Д. Балухатый. А.А. Гвоздев в докладе «Социологический метод изучения театра» суммировал итоги исследований и наметил их научные и практические перспективы. Предпочтение отдавалось графическому методу, он позволял оперативно и точно фиксировать реакции публики в разных местах зрительного зала. Комплексно использовались также методы анкетирования и опроса зрителей, экскурсионный метод и пр.¹²²

¹²⁰ См.: *Олль Райт*. Зритель. Маленький фельетон // Жизнь искусства. 1924, № 6. С. 10; *Д'Актиль*. Свет и тени // Жизнь искусства. 1926, № 28. С. 12

¹²¹ Что сказал зритель // Новый зритель. 1927, № 35. С. 13.

¹²² Рабочий зритель. Итоги обследования Театральной исследовательской мастерской ГАХН // Новый зритель. 1928, № 15. С. 12; *Грубер Р.* Как слушает музыку рабочая аудитория // Музыка и революция. 1928, № 12. С. 7–10; *Он же*. Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыказнание. Л., 1928; *Корев С.* Музыка и ее потребитель // Советское искусство. 1928, № 3. С. 2; *Луначарский А.В.* Вопросы социологии музыки. М., 1927; Критический разбор психологических методов изучения зрителей // О театре: Сб. ст. Л., 1929. С. 180–199; *Гвоздев А.А.* Социологический метод изучения театра // О театре. Сб. ст. 3. Л., 1929. С. 197–207; Графический метод изучения рабочего зрителя // Искусство трудящимся. 1925, № 50. С. 40.

Помимо ГИИИ и ГАХН изучением зрителя в 1920-х годах занималось множество организаций: – Комиссия по изучению зрителя Художественного отдела Главполитпросвета, Культотделы Московского и Ленинградского советов профсоюзов, отделения Главполитпросвета в Киеве, Одессе, Армавире и других городах, исследовательские группы в ТЮЗах, в Театре им. Вс. Мейерхольда, в театре при Дворце им. Ленина и др. Это понятно. Задача познания художественной аудитории в первые послереволюционные годы обострилась, состав публики резко изменился, устоявшиеся социальные и эстетические связи сцены и зала оборвались, и даже демократические по своим традициям – например, Малый, Московский Художественный – обнаружили незнание нового зрителя¹²³.

В эту пору со всей очевидностью выявилась социальная специфика сценического искусства, способность остро реагировать на различного рода «общественные раздражители», на динамику общественного настроения. Театровед В.А. Филиппов в книге «Беседы о театре» особо подчеркивал социальное качество театра тех лет: «Наша эпоха больше, чем какая-либо иная, пробудила в людях, в некоторых, быть может, дремавшее чувство борца. Теперь идет борьба старых и новых идеалов по всем вопросам жизни; новые идеалы имеют ряд оттенков, вызывающих состязание среди их исповедующих, идет борьба

¹²³ См.: *Бородин А.* К вопросу об изучении зрителя // Искусство трудящимся. 1925, № 57. С. 6–8; *Бородин А.* Еще об изучении рабочего зрителя // Рабочий зритель. 1925, № 134. С. 4–5; *Бородин А.* О воспринимающей среде в искусстве // Советское искусство. 1925, № 4–5. С. 26–28; *Волькенштейн В.* Судьба драматического произведения // Печать и революция. 1925, кн. 2. С. 28; Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 9. С. 2–3; Исследовательская театральная мастерская. «Марион де Лорм» в Студии им. Евг. Вахтангова // Жизнь искусства. 1926, № 7. С. 11; «Розита» в Московском Камерном театре и зритель // Жизнь искусства. 1926, № 16. С. 5; Очередные работы по изучению зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 23. С. 4; Зрители московских театров // Жизнь искусства, 1926, № 27. С. 4; *Бройде М.* Изучение зрителя // Новый зритель. 1926, № 23. С. 10; *Кобрин Ю.* Театр им. Мейерхольда и рабочий зритель. М., 1926; *Павлов В.* О книге Ю.Кобрин «Театр им. Мейерхольда и рабочий зритель» / Предисл. А.В. Луначарского // Жизнь искусства. 1926, № 32. С. 19; Координация работы по изучению театрального зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 32. С. 4–5; *Извеков Н.* Зритель в театре // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 79–88; В Исследовательской театральной мастерской // Жизнь искусства. 1927, № 3. С. 19; *Гвоздев А.* Вместо предисловия // Там же. С. 4–6; Зритель о Театре им. Вс. Мейерхольда // Там же. С. 18–35; Зритель московских театров // Жизнь искусства. 1926, № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14; *Гвоздев А.* Театр им. Вс. Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927; *Семенова Н.* Спектакль и зрители // Репертуарный бюллетень Главполитпросвета. 1927, № 7–8. С. 6–9; Электрификация изучения зрителя // Вечерняя Красная газета. 1928, 31 марта. С. 3.

по вопросам хозяйственного и экономического строительства, борьба каждого за существование, борьба каждого за свое право трудиться, и театр, вызывая в зрителе чувство борца, влечет к себе многих и многих»¹²⁴.

В организации научного изучения театрального зрителя 1920-х годов едва ли не основополагающая роль принадлежала ленинградскому филологу Алексею Александровичу Гвоздеву (1887–1939). Выпускник Петербургского университета, последователь европейских, преимущественно немецких научных школ, А.А. Гвоздев пришел в Институт истории искусств в Петрограде в 1920 году и вскоре возглавил сектор (разряд) театра, где и разработал методологию новой науки – театроведения.

Полагая драму одним из важнейших слагаемых искусства театра, Гвоздев специфическим предметом театроведения, тем не менее, определил спектакль, вбирающий в себя актерское искусство, режиссуру, сценографию, театральную архитектуру, музыку, сценический костюм, бутафорию и, наконец, зрителя. История театра, таким образом, должна, согласно концепции Гвоздева, представлять собой историю сценических представлений во всей полноте их исполнительской мобильности, в содержательной и качественной совокупности, в реальном восприятии спектакля публикой. В своей установке А.А. Гвоздев во многом опирался на методологию немецкого ученого Макса Германа (1870–1942).

М. Герман в 1890-е гг. начал литературоведческую деятельность в Берлинском университете. Предмет и содержание театроведения как науки он увидел в осмыслении сценической интерпретации драматургии, в истории спектаклей и их социальном бытии. «Первоначальный смысл театра я могу обозначить лишь очень кратко. Он состоит в том, чтобы театр был социальной игрой – игрой для всех, игрой, в которой все являются участниками – и участниками, и зрителями... Роман может не иметь читателей, – писал М. Герман в статье «О задачах театроведческого института». – Точно также и лирическое стихотворение. В театре все иначе. Публика является актером, участвующим в игре. Можно сказать, что публика является творцом театрального искусства»¹²⁵.

В начале XX века М. Герман приобрел в Европе известность как основатель научного театроведения, его идеи находят понимание на Западе, у Германа Рейха, Юлиуса Баба, Герберта Ойленберга; в России – у исследователей драмы и театра А.А. Гвоздева, Н.П. Извекова, С.С. Мокульского, А.И. Пиотровского и др. М. Герман, наряду

¹²⁴ *Филитов В.* Беседы о театре. Опыт введения в театроведение. М., 1924. С. 18.

¹²⁵ *Герман М.* О задачах театроведческого института // Наука о театре. М., 1975. С. 60–61.

с Вс.Э. Мейерхольдом, К.С. Станиславским, избирается в 1920-е гг. почетным членом Отдела истории и теории театра Государственного Института истории искусств в Петрограде. История театра в свете концепций М. Германа стала осмысляться его последователями и единомышленниками как история спектаклей в единстве всех компонентов сценического искусства – драмы, актерского мастерства, сценографии, режиссуры, архитектуры зала, наконец, зрительского восприятия и его динамики.

А.А. Гвоздев считал серьезным препятствием для комплексного изучения театра традиционное отождествление театра с драмой, в результате чего даже преподавание истории театра в учебных заведениях сводилось к изучению драматургии, а само слово «театр» артикулировалось как синоним драмы. Гвоздев не устал повторять: характер всякой театральной постановки зависит прежде всего от воображения зрителей, от их реакции на спектакль. В опубликованной в 1926 году статье «О смене театральных систем» А.А. Гвоздев в качестве базовой основы новой театральной системы выделил «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характера обслуживающей актера драматургии»¹²⁶.

Концепция А.А. Гвоздева, поставившего в центр внимания науки о театре спектакль, позволяла рассматривать театральное искусство как некое множество конкретных результатов театрального производства (творчества) и объектов зрительского потребления (восприятия), то есть спектаклей, по ходу которых разворачивается взаимодействие театра и публики. Это взаимодействие определяет социальное бытование театра – жизнь театра в обществе и жизнь общества в театре. Поэтому исследование театральной жизни предполагало выработку такой теоретической схемы, которая включала бы в себя как театр, так и зрителя, а также систему связей между ними: критику, организацию театрального дела и т.п.

Историческую смену театральных систем Гвоздев логично аргументировал рождением и развитием народного ярмарочного театра, кровно связанного с драматургией В. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, П. Кальдерона, К. Гоцци, К. Гольдони, других европейцев Позднего Средневековья. Театр под открытым небом постепенно вытеснила сцена-коробка, в ограниченном пространстве которой утвердился драма с фиксированным текстом – она потеснила со сценической площадки актера-импровизатора. Связи театра с народной массой ослабли, театр отгородился от нее ранговым залом, он сосредоточился на обслуживании богатой буржуазной, аристократической придворной публики. Открытые демократические подмостки карнавального, шекспировского, мольеровского театра, итальянской, испанской коме-

¹²⁶ Гвоздев А.А. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926. С. 61–80.

дии сменились закрытой сценой-коробкой иерархического, ярусного театра.

В логике такой концепции рассматривалась А.А. Гвоздевым эволюция театральной публики. Зритель – один из базисных элементов театра, ибо именно ему предназначено представление, оно живет в его восприятии, отражая общественные настроения, картины мира, самосознание эпохи. Именно в этом состоит феномен функционирования театра, здесь театр черпает энергетику своего художественного и социального развития. Соперничество рангового и народного театра всегда обострялось в пору революционных столкновений. Страсти и эмоции выплескивались из замкнутых пространств театральных зданий, из ярусного зала – на площади и улицы и сливались с настроением протестующей толпы.

В послереволюционные годы А.А. Гвоздев стал активным пропагандистом массовых празднеств, он увидел в них продолжение традиций народного театра. В масштабно развернутом массовом представлении режиссеров С.Э. Радлова и Н.В. Петрова, поставленном на берегах Невы к 10-летию Октября в 1927 году в Ленинграде, Гвоздев увидел контуры театра будущего, «театра XX века, наконец-то вырвавшегося на волю из тесной сцены-коробки придворного оперного театра»¹²⁷. В архитектуре театра, в стиле и облике театрального здания Гвоздев ценил не только проявление конструкторской технической фантазии и архитектурной мысли. Внешний и внутренний облик театра, как полагал Гвоздев, жестко обусловлены конкретно-историческими условиями, социальными задачами, составом публики. Успех архитектора – в его умении совокупно решить этот сложный комплекс проблем.

1920-е годы – пора становления отечественной науки о театре, в которой реальная практика сценического искусства обретала логическую сопряженность общих базисных признаков и закономерностей социально-исторического, социально-психологического, эстетического развития. Накопленный философией и теорией искусства опыт А.А. Гвоздев применил в решении конкретных задач историко-теоретических исследований театра, актерского искусства, режиссуры, драматургии, сценографии. Так возник методологический фундамент театроведения, на исследовательской базе которого развивалась системность изучения театра как академической науки, о чем Гвоздев заявил уже в 1920 году¹²⁸. А в программной статье 1924 года «Итоги и задачи научной теории театра» А.А. Гвоздев утверждал: «Только воля к методу придает научный характер той или иной отрасли знания, и только твердо осознанный метод выводит работу из преднаучного со-

¹²⁷ Гвоздев А. Массовое празднество на Неве // Жизнь искусства. 1927, № 47. С. 5.

¹²⁸ См.: Гвоздев А.А. Наука о театре // Жизнь искусства. 1920, № 54. С. 3.

стояния в сферу истинного знания». Ученый последовательно и энергично выступает против отождествления сценической игры с драмой и настаивает на выработке нового метода исследования театра: «...характер постановки во многом зависит от воображения зрителей»¹²⁹, писал А.А. Гвоздев. Зритель воссоздает сценическое произведение в своем восприятии. Вне зрителя спектакль не существует, он живет только в сознании публики определенной эпохи. Поэтому драматургия может рассматриваться только в контексте ее театрального воплощения и своеобразия сценической интерпретации. А.А. Гвоздев усиливает значение социологического фактора в понимании театра как художественно-общественного феномена, в концепции исследования этот фактор становится важнейшим критерием оценки театрального процесса¹³⁰.

Отсюда понятна возросшая роль зрителя в системе театральных категорий, в осмыслении Гвоздевым места театра в современной жизни. Именно спектакль становится объектом пристального научного наблюдения, а театральность понимается как форма эстетической деятельности, пронизывающая все сферы человеческого существования. Определяя предмет исследования, операциональные понятия, обосновав фундаментальность законов, наметив контуры теории театра, Гвоздев расширил границы понимания множества систематизированных факторов и явлений художественной жизни, осмыслил их в историческом развитии, в логике современного состояния театра.

В ряде работ 1920-х гг. – «Германская наука о театре. К методологии истории театра» (1922), «Итоги и задачи научной истории театра» (1924), «О смене театральных систем» (1926) и др., – А.А. Гвоздев обстоятельно изложил свои научные позиции¹³¹. Эволюция демократического театра предстает у Гвоздева в историческом соперничестве открытой сценической площадки с утверждающейся в Средние века сценой-коробкой, в так народный зритель уличных и площадных зрелищ сменился аристократией и буржуазией, а дальнейшее развитие театра во многом отражало коллизию борьбы двух систем: народного и придворного театра.

Когда в послеоктябрьские годы Вс.Э. Мейерхольд демонстративно отказался от сцены-коробки как принадлежности старого «буржуазного» театра, Гвоздев стал его идейным единомышлен-

¹²⁹ Гвоздев А.А. Итоги и задачи научной теории театра // Задачи и методы научного изучения театра. Пгд., 1924. С. 99.

¹³⁰ См.: Гвоздев А.А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сб. Комитета социологического изучения искусства ГИИ. М., 1926. С. 6–29.

¹³¹ См.: Гвоздев А.А. Германская наука о театре. К методологии истории театра (1922); *Он же*. Итоги и задачи научной истории театра (1924); *Он же*. О смене театральных систем (1926) // О театре. Вып.1. Л., 1926.

ником и сподвижником. Сборник статей «Театральный Октябрь» он посвятил пятилетнему юбилею Театра им. Вс. Мейерхольда¹³².

Важный фактор обновления современного театра Гвоздев увидел в широком развитии массовых празднеств, в самодеятельном театре, в движении ТРАМов – театров рабочей молодежи. Зрителю как активному соучастнику развития и новых сценических форм Гвоздев отводил первостепенное значение и потому изучение аудитории стало в театроведении 1920–1930-х одним из ведущих научных направлений. Критическими статьями, журнальными и газетными рецензиями, публикациями, докладами, монографиями Гвоздев закладывал основы комплексного изучения театра в единстве социологических и эстетических задач. Театральную систему А.А. Гвоздев видел в тесном сопряжении сцены, состава зрителей, характера актерской игры и стиля драматургии.

В 1933 году в Ленинграде выходит из печати «История советского театра», в которой полнота театральной жизни рассматривается А.А. Гвоздевым, А.И. Пиотровским и И.И. Соллертинским в соответствии с целостным историко-культурным развитием театра. Методологический замысел, положенный авторами в концептуальное основание книги, предполагал познание зрителя как одной из фундаментальных опор функционирования театра. А.А. Гвоздев особо подчеркивал самоценность и значимость сценической интерпретации драмы, являющейся объектом театрального воплощения и частью социального пространства. Интерес А.А. Гвоздева к массовым празднествам и самодеятельному театру методологически чрезвычайно важен. В аспекте функционирования искусства зритель рассматривался как важнейший элемент театра, как часть социального и эстетического сознания эпохи.

В полемике с тезисом режиссера и теоретика театра Н.Н. Евреинова, давшего заглавие своей книге «Театр как таковой»¹³³, А.А. Гвоздев выдвинул в центр науки о театре тезис «спектакль как таковой». Целостное видение спектакля как первоэлемента анализа театра, постоянной социально значимой исследовательской величины, позволили Гвоздеву выявить и проследить закономерности и движение театрального процесса во всей совокупности спектаклей, вступающих в тесное взаимодействие с публикой, с другими участниками театрального процесса и составляющих тем самым многозначную панораму социального функционирования театра, формирующего массовое и художественное профессиональное сознание.

В стенах Института истории искусств А.А. Гвоздев и его единомышленники – А.И. Пиотровский, С.С. Мокульский, В.Н. Всеволодский –Гернгросс, Н.П. Извеков, К.Н. Державин, А.А. Смирнов,

¹³² См.: Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. Вып. 1.

¹³³ См.: Евреинов Н.Н. Театр как таковой. СПб., 1912.

И.И. Соллертинский, А.С. Булгаков – сотрудничали с учеными-литературоведами так называемой «формальной школы», и прежде всего с группой Общества изучения поэтического языка – ОПОЯЗ, в которую входили В.М. Жирмунский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Р.О. Якобсон, В.Б. Шкловский и др. Общность взглядов «школы Гвоздева» и «формалистов» проявилась в толковании стилевых особенностей классического и романтического направлений в театре, в осмыслении социально-исторических и эстетических явлений скачкообразного развития сценического искусства и т.п.

Весьма примечательно, что уже в первые послеоктябрьские годы интерес ученых-исследователей к массовому зрителю вышел за границы чисто академических занятий. Как уже говорилось, к «пролетарскому зрителю» перед началом спектаклей обращались со своими речами нарком А. Луначарский, поэт А. Блок, режиссеры С. Радлов, Вс. Мейерхольд, К. Станиславский, К. Марджанов... Уже вне театра, в лекционных аудиториях перед широкой аудиторией выступали многие ученые, историки, художники, критики, педагоги – В.Н. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. Соловьев, В.М. Жирмунский, Вяч.Иванов, П.А. Марков, кн. С.М. Волконский и др. С февраля 1919 года в Петрограде начал выходить журнал «Вестник театра» – орган театрального отдела Наркомпроса. В статье Е. Аркина «Познание театра» говорилось об актуальности всестороннего изучения социального функционирования театра¹³⁴. Сам автор вскоре возглавил группу исследователей театра для детей в Москве.

В 1923 году по инициативе А.А. Гвоздева в Институте истории искусств создается Театральная лаборатория под руководством Н.П. Извекова; ее задача – изучение театральной архитектуры, декорационного и технологического оснащения театров разных эпох, поведения публики разных социальных слоев. Концепция сосуществования двух сценических систем – «придворной» и «народной», – определивших исторические, социально-психологические, эстетические отношения сцены и зала, актеров и публики, стала базисной в исследованиях лаборатории.

Становление и формирование нового советского театра в значительной мере обуславливалось и многообразием его связей с новым зрителем, а успех строительства новой театральной культуры во многом определялся мерой познания этих связей. Потому почти одновременно с идейным и организационным строительством театра в Институте истории искусств предпринимается научное изучение аудитории, причем инициаторами и энтузиастами его становятся не только ученые, но также практики театрального дела, и прежде всего режиссеры.

¹³⁴ См.: Аркин Е. Познание театра // Вестник театра. 1920, № 60. С. 8.

Изучение социального функционирования сценического искусства предполагало целостное представление о деятельности театра как социально-художественного организма. Театральная практика осмыслялась в единстве социологического и театроведческого анализа, в сопряженности многообразных явлений и процессов, в постоянном движении сценических эстетик. Такой подход явился основным отличием театроведения, критики, социологии театра от близких им литературоведения, социологии литературы и литературной критики, имеющими дело с фиксированными текстами. Конечно, особенность сценического искусства обостряла его зависимость от настроений публики, ее реакций, от непредсказуемости актерских импровизаций, окрашенных интонациями, эмоциями, рождающимися «сегодня, здесь, сейчас». Взволнованное дыхание зала способствовало размыканию (а иногда и размыванию) академических границ условностей. Театроведение двигалось навстречу социологии, социальной психологии. Важно иметь в виду, что формирование науки о театре хронологически шло параллельно с этапом интенсивного утверждения в театре режиссуры, стремительным ростом ее авторитета, с приходом в театры новых массивов зрителя со своим подчас непредсказуемым восприятием, оказывавшим влияние на сценических эстетике. Таким образом, сцена и зал, режиссер и публика становились едины, неразрывны как объект целостного научного рассмотрения. Режиссер осмыслялся как создатель художественных ценностей, как носитель и генератор идей времени, как движущая сила творческого процесса, зритель — как социально-организующая энергетика развития театра¹³⁵.

Эмпирический подход: границы возможностей

Изучение динамики общественного мнения в целом и поведения художественной публики в частности получает в 1920-е годы широкое освещение в печати. Публику описывают журналисты, критики, репортеры, фельетонисты, ее вкусы и пристрастия осмысляют организаторы театрального дела, партийные идеологи, профсоюзные работники, ученые-психологи, педагоги детских театров и просто энтузиасты-исследователи. Однако вопрос агитационно-пропагандистского влияния искусства на широкие массы стоял в эти годы чрезвычайно остро, и многие исследования аудитории

¹³⁵ См.: Гвоздев А.А. «Лес» // Зрелища. 1924, № 74. С. 4–5. *Он же*. В Театре Всеволода Мейерхольда // Красная газета, веч. вып. 1924, № 253, 5 ноября. С. 4; *Он же*. Итоги театрального Октября // Жизнь искусства. 1925, № 41. С. 4–6; *Он же*. Драматург или театр? // Красная газета, веч. вып., 1925, № 191, 18 июля. С. 4; *Он же*. Путь Октября в театре // Рабочий и театр. 1929, № 44. С. 2–3; *Он же*. Историческая роль Театра Мейерхольда // Советский театр. 1930, №1. С. 2–3.

проводились прежде всего под этим углом. Поэтому и инициаторами исследований «новой» публики стали «левые» театры – Театр РСФСР-1-й, вскоре сменивший название на Театр им. Вс. Мейерхольда, детские театры, ТРАМЫ, их активно поддерживают профсоюзы, политико-просветительские организации, научная общественность.

Первые опыты социологического изучения публики начались уже в 1918 году, когда в Москве начал работать Социобиблиографический институт, а год спустя в Ярославском и Петроградском университетах открылись кафедры социологии.

В 1920-е годы при Московском областном совете профсоюзов открывается Кабинет по изучению психологии зрителя. В 1921 году в Москве создано Общество изучения зрителя. Аналогичная работа ведется Комиссией по изучению зрителя при Художественном отделе Главполитпросвета в Москве, в системе Ленинградского областного совета профсоюзов. В Институте сценических искусств в Ленинграде изучение зрителя вводится как специальный учебный курс на режиссерском отделении.

В Театре РСФСР-1-м, как писал его сотрудник М.Б. Загорский, «велась длительная и упорная работа над изучением нового зрителя и вовлечением его в театральное действие. Книжные киоски, плакаты, анкеты, последние телеграммы и военные сводки, выбор репертуара, построения сценической площадки, полный свет в зале, отсутствие занавеса, выставки и беседы – все это было объединено единой целью – построения театра современности, в котором принципиально разрушается идеология Театра как места отдохновения и чарования “сладкими вымыслами искусства” и утверждается обратная концепция театра, как театрализация эпохи в ее производственном, волевом, интеллектуальном и эмоциональном разрезе, взятом на достаточно показательной публике»¹³⁶. На спектаклях «Мистерия-Буфф» и «Зори» было собрано 200 анкет. «Являясь основным элементом спектакля, зритель влияет не только на готовое протекающее перед ним зрелище, крепнущее или распадающееся под влиянием реакций зрительного зала, но и предreshает весьма часто самый замысел драматурга и режиссера, если только они ориентируются на определенную аудиторию»¹³⁷, – делал вывод М.Б. Загорский.

Исследователями применялся метод шкалирования реакций, фиксирующий настроения публики и их принадлежность к конкретным социально-демографическим категориям. Реакция на «Мистерию-Буфф», как и на «Зори», была весьма разноречивой, спектакли отчетливо разделяли зрителей на социальные и политические группы-

¹³⁶ Загорский М. Как реагирует зритель // ЛЕФ. 1924, № 26. С. 46.

¹³⁷ Там же. См. также: Загорский М. О зрителе // Зори. 1918, 20 мая. С. 2; Он же. Театр и зрители эпохи революции // О театре. Тверь, 1922. С. 107.

ровки. (148). Опрос показал: в зале преобладали рабочие, затем учителя, курсанты совслужащие, интеллигенция.

На спектакле «Мистерия Буфф» А.В. Луначарский, получив анкету, прислал в театр обстоятельный отзыв, в котором, в частности, осуждал «напыщенный христианский романтизм Человека просто: («Ко мне – кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею»), и «монотонность типов пролетариата»: «совсем не коммунизм, а самый настоящий хулигано-футуризм, которого еще так много в Маяковском, сказывается в этом попутном метании мертвого льва – Толстого, или хоть бы Руссо»¹³⁸.

Мнения зрителей также достаточно красноречивы:

«Рабочий-интеллигент, 29 лет: «Теперь я понимаю, что такое Октябрь в театре, я вижу, что такой Октябрь возможен, верю в его огромное будущее. Этот спектакль я долго не забуду».

Рабочий 42 лет: «Разве можно подносить рабочему люду такую бездарную глупую белиберду. Ни единой мысли, ясно выраженной, набор вычурных надерганных слов, подчас контрреволюционных».

Рабочий: «Революционные наскоро сварганенные пьесы лишь могут разочаровать рабочего. Отрывок из пьесы Мережковского “Николай I” (идет в “Летучей мыши”) полезней во много раз, чем скороспелки Маяковского»¹³⁹.

М.Б. Загорский признавался, что невнятная режиссерская интерпретация эпизода «Коммуна будущего», «намерение автора дать группу “нечистых” (пролетариат) в их бытовом и жизненном своеобразии, с налетом некоторых предрассудков, послужило неожиданной зацепкой для неверного истолкования всей пьесы неискушенным зрителем»¹⁴⁰. Ссылка на «непродвинутого зрителя» не убеждает: очевидно намерение исследователя отвести упрек от авторов спектакля.

Статьи М.Б. Загорского и В.Ф. Федорова о зрителе Театра им. Вс. Мейерхольда вызвали широкую дискуссию¹⁴¹. А.А. Гвоздев,

¹³⁸ Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 779.

¹³⁹ ГЦТМ им А. А. Бахрушина, ф. В.Э. Мейерхольда, Оп. 31. Л. 45, 49, 72; См. также: Фролова Е. Из опыта изучения зрителя в 20-х годах // Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. Вып. 1. С. 177–202.

¹⁴⁰ Загорский М. Театр и зрители эпохи революции // О театре. Тверь. 1922. С. 45.

¹⁴¹ См.: Загорский М. Как реагирует зритель // Зори. 1918, 20 мая. С. 2; Февральский А. Первая советская пьеса. М., 1992; Загорский М. Письмо из Москвы // Жизнь искусства. 1924, № 10. С. 7; Федоров В. Опыт изучения зрительного зала Театра им. Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1925,

В.Э. Мейерхольд, В.Ф. Федоров вскоре вошли в состав редколлегии научного сборника Института истории искусств «Театральный Октябрь», где исследованиям зрителя давалась всесторонняя оценка¹⁴².

В Мейерхольде А.А. Гвоздев нашел единомышленника и союзника в разработке своих историко-теоретических концепций и критических посылов. Ученый становится постоянным рецензентом, обозревателем, аналитиком и интерпретатором режиссерских экспериментов Мейерхольда. В 1927-м он выпускает книгу «Театр им. Вс. Мейерхольда». Гвоздев видит в Мейерхольде ниспровергателя устаревших сценических норм, создателя новой театральной системы, опирающейся на богатейшие традиции европейской и восточной культуры и, конечно, на его интерпретацию социально-психологических реалий современности¹⁴³.

Руководитель Театральной лаборатории Сектора социологии Института истории искусств Н.П. Извеков фиксировал реакции зрителей Театра им. Вс. Мейерхольда в течение сезона 1924/25 года. Объектами наблюдений стали спектакли «Лес», «Учитель Бубус», «Мандат», «Д.Е.», «Земля дыбом». Преобладание тех или иных реакций позволяло определить «удельный вес представления». В статье «Зритель в театре» Н.П. Извеков писал: «Театр – наиболее динамичный вид искусства, и свою динамику в широком смысле слова он развивает совместно со зрителем. Тем самым уже корректировать спектакль зрителем является крайней необходимостью, но только корректором, конечно, не может быть ни один рядовой рецензент, ни завсегдашай кулис, а только весь коллектив зрителей, насыщающий театр, дающий ему жизнь»¹⁴⁴.

№ 18. С. 14–15; *Аксенов И.* «Мандат» // Жизнь искусства. 1925, № 18. С. 7–8; *Загорский М.* Еще об изучении зрителя // Жизнь искусства. 1925, № 20. С. 5; У кого нет внимания? (Театр им. Вс. Мейерхольда) // Новый зритель. 1925, № 22. С. 5; *Гвоздев А.* Зритель и его исследователи // Жизнь искусства. 1925, № 22. С. 5; *Федоров В.Ф.* Опыт изучения зрительного зала (В Театре им. Вс. Мейерхольда) // Жизнь искусства. 1925, № 23. С. 10–11; Изучение рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1925, № 25, 23 июня. С. 3; *Загорский М.* Дискуссия о зрителе продолжается // Жизнь искусства. 1925, № 26. С. 12–13; *Федоров В.* Дискуссия о зрителе // Жизнь искусства. 1925, № 27. С. 9; *Загорский М.* Как изучать зрителя // Новый зритель. 1925, № 28, 14 июля. С. 8; *Бахтин Н.* Учет театрального восприятия в театре юных зрителей // Жизнь искусства. 1925, № 34. С. 23; *Городецкий С.* Изучают // Искусство трудящимся. 1925, № 35 С. 3–4; *Зоргенфрей П.* К психологии публики // Ленинград. 1925, № 17. С. 16.

¹⁴² См.: Театральный Октябрь. Л.; М., 1926. Вып. 1.

¹⁴³ См.: *Гвоздев А.А.* Театр им. Вс. Мейерхольда. Л., 1927.

¹⁴⁴ *Извеков Н.П.* Зритель в театре // Театральный. Октябрь. Вып. 1. Л.; М., 1926, С. 81.

Н.П. Извеков предложил три основных «метода учета» театрального зрителя: 1) описательный метод фиксации реакций аудитории; 2) метод опроса зрителя, или анкетный метод; 3) метод фиксации точных реакций зрительного зала. «Учитываемых реакций было установлено 20 (тишина, шум, сильный шум, коллективное чтение, пение, кашель, стук, шарканье, возгласы, плач, смех, вздохи, действия, аплодисменты, свист, шиканье, выход из зала, приподнимание с мест, бросание предметов на сцену, вбег на сцену). Учет реакций заносился на особый отчетный лист (№ 7), форма заполнения которого позволяет впоследствии наглядно видеть, как протекал каждый отдельный спектакль во всех его деталях, но и крайне просто вести чисто графический отчет о спектакле. В этом отчете не только автор или режиссер увидят себя в зеркале, но и еще большую точность своего отражения получит актер, для которого этот лист может превратиться из аттестата за хорошо исполненную роль в обвинительный акт по спектаклю от такого-то числа»¹⁴⁵.

В одной из сцен спектакля «Учитель Бубус» герой бросал мяч в зрительный зал, что оживляло аудиторию и включало публику в своеобразную игру. При последующем анализе этого и других эпизодов режиссура отмечала характер и меру включенности зрителей в действие спектакля, корректировала темпоритмы по особой диаграмме реакций, которые напоминали рисунок кардиограммы кровяного давления. Настроения публики фиксировались в разных секторах зала и среди разных слоев аудитории. Данные сопоставлялись, обобщались, а окончательные выводы позволяли судить о динамике спектакля в целом¹⁴⁶.

Дополнительной информацией о спектакле служили количественные данные о посещаемости театров и их корреляция с письменными и анкетными оценками конкретных спектаклей. Фиксировалась явная тенденция снижения популярности агитационно-пропагандистских спектаклей, возрастание интереса к современной бытовой комедии, драме, мелодраме. В 1927 году в категорию наиболее посещаемых спектаклей московских театров вошли «Принцесса Турандот», «Синяя птица», «Дочь мадам Анго», «Жирофле-Жирофля», «Гибель “Надежды”», «Сверчок на печи», «Лес», «Ревизор», «Озеро Люль», «Дни Турбиных»¹⁴⁷.

«Число зрительских реакций» определяло плотность контактов сцены и зала, градус внимания аудитории. Так, по «удельному весу»

¹⁴⁵ Извеков Н.П. В театральной лаборатории // О театре. Вып. 3. Л., 1929. С. 19.

¹⁴⁶ См.: Исследовательская Театральная мастерская // Новый зритель. 1926, № 34. С. 8.

¹⁴⁷ См.: Филитов В.А., Родионов А.М., Мозилевский А.И. Театры Москвы. 1917–1927. М., 1928. С. 23–24.

**Расположение спектаклей в зависимости от «удельного веса»
каждого из них**

Название пьесы	Количество реакций в час
«Мандат»	96
«Лес»	67
«Учитель Бубус»	58
«Даешь Европу» («Д.Е»)	41
«Земля дыбом»	36

Количество «смеховых реакций в течение всего спектакля»

Название спектакля	Число «смеховых реакций» в течение спектакля	Количество смеха в течение часа
Мандат	336 раз	96 раз
Лес	201 раз	67 раз

реакций зала оказывалось возможным подвергнуть спектакли ранжированию «по количеству реакций»¹⁴⁸.

Сам искал формы тесного сближения с публикой, вовлечения масс в живое совместное действие. Так, в 1924–1925 гг. в Москве на Воробьевых горах ТИМ ставил многотысячные массовые действия «В честь V конгресса Коминтерна», «Взрывы Софийского собора», «Об Октябрьской революции» и другие. Из 188 200 билетов, проданных театром в сезоне 1925/26 года по общей расценке было реализовано только 6200 мест. Одновременно 56 000 билетов продано рабочим с 30 процентной скидкой (так называемая «рабочая полоса») и 56 000 с повышенной скидкой до 65 % – студентам, красноармейцам и делегатам съездов¹⁴⁹.

Журнал «Новый зритель» № 26 в июне 1925 года фиксировал сдвиги в ориентациях на спектакли так называемой революционной тематики: «Художественным отделом Главполитпросвета по примеру прошлых лет проведено анкетное исследование зрителей... Процент рабочих, давших положительный отзыв о «Любови Яровой» (Малый театр. – В. Д.), соответствует проценту совслужащих, давших такой же отзыв о «Днях Турбиных» (МХАТ-1. – В. Д.). На третьем месте стоит «Шторм» (Театр МГСПС. – В. Д.), на четвертом – «Борис Годунов».

¹⁴⁸ См.: Федоров В.Ф. Опыты изучения зрительного зала // Жизнь искусства. 1925, № 18. С.12–14; № 23. С. 8–11.

¹⁴⁹ См.: Крылов С., Лебединский С., РА-БЕ (Бек А.), Тоом Л. Рабочие о литературе, театре и музыке. М., 1926.

(Большой театр – В.Д.). Вызывают (у зрителей – В.Д.) протест “штампы” положительных и отрицательных персонажей, переходящих часто в засушенные схемы. Зритель требует большей реальности и правдоподобия сценических фигур, детальной проработки персонажей театров (МХАТ, Большого и ТИМ), получивших наибольшее признание в прошлом году, в этом году выпадает Театр им. Мейерхольда»¹⁵⁰.

Прецедент тревожный! Журнал «Рабис» сравнил зрительскую оценку московских театров за 1926–1927 гг.: «В прошлом наибольшее количество положительных отзывов получили МХАТ-1, Большой, Театр им. Мейерхольда. Не менее характерны отзывы о постановках. В прошлом году наибольший успех имели “Рычи, Китай!”, “Шторм”, в Малом – “Любовь Яровая” и “Дни Турбиных”. Преобладающий запрос к репертуару – современная тематика... Резкий перелом произошел по вопросу о “левом” и “правом” фронтах. В прошлом году – налицо два лагеря – «конструктивисты»; в этом – общая реакция против новаторства и требование реализма»¹⁵¹.

Теперь, в 1927-м, и сам Мейерхольд, а не только зрители, признает идеологическую и творческую позитивность Малого театра и приветствует его спектакль «Любовь Яровая». В то же время Мейерхольд подтверждает: зритель его театра теперь не выступает монолитной, классово-сплоченной пролетарской массой, как было недавно, а образует многоликую аудиторию, отражающую в своих реакциях широкую гамму вкусов и установок. Отсюда – новые требования к театру: «Мы обязаны знать, для какого состава зрительного зала мы строим спектакль¹⁵² <...> Режиссер, который строит спектакль без учета зрителя, делает очень большие промахи – очень трудно, строя спектакль, вообразить себе состояние будущего зрительного зала»¹⁵³.

9–10 мая 1926 года Центральная комиссия по изучению зрителя при Художественном отделе Главполитпросвета провела «анкетный опрос» в двенадцати московских театрах. Выявлялось отношение зрителей к работе отдельных театров, интерес зрителя к различным драматическим жанрам и проблематике спектаклей, а также демографические характеристики. Из 10 550 распространенных анкет было собрано 1028, то есть 9,7 %. На вопрос «Какие из московских театров больше всего вам нравятся?» ответили 2017 человек; из числа зрителей МХАТа 1-го – 296, Большого театра – 356, Театра им. Вс. Мейерхольда – 304. В процентном соотношении интерес зрителя к отдельным театрам выразился (по количеству высказанных голо-

¹⁵⁰ Что сказал зритель // Новый зритель. 1925, № 26. С. 13.

¹⁵¹ Рудин В. Новый зритель // Рабис. 1927, № 24. С. 8.

¹⁵² См.: Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. М., 1968. Ч. 2. С. 159.

¹⁵³ См.: Зритель московских театров // Жизнь искусства. 1926, № 27, 28, 32.

сов за данный театр относительно общего числа отзывов) следующим образом: МХАТ 1-й – 19,6 %, Большой театр – 17,7 %, Театр имени Вс. Мейерхольда – 15 %, Малый театр – 11 %, МХАТ 2-й – 7 %, Театр Революции – 6 %, Театр имени МГСПС – 5%, Экспериментальный театр – 4 %, Камерный театр – 2,5 %, Театр имени Евг. Вахтангова – 2 %, Театр Пролеткульта – 1,5 %, Театр сатиры – 1 %, Госет – 1 %, Малая сцена МХАТа – 1 %, Театр имени Сафонова – 1 %, театр «Семперанте» – 0,5 %, «Четвертая студия» – 0,2 %, «Габима» – 0,05 %.

Исследователи отмечали, что в большинстве случаев зритель посещает какую-либо группу театров в силу, с одной стороны, особого интереса к этим театрам, с другой стороны – по совокупности случайных причин (близости театра, доступности, удачной покупки билетов и т. д.). Количество зрителей, побывавших во всех крупных московских театрах, невелико, зато очевидно преобладание зрителей, постоянно посещающих один-два театра. Исходя из этого обстоятельства авторы исследования справедливо отметили известную субъективность отзывов. Всего было получено 2369 отзывов о 186 спектаклях, из которых 60% имели менее десяти отзывов. Таким образом, по абсолютному числу положительных отзывов спектакли расположились в следующем порядке:

«Рычи, Китай!» (ТИМ) – 157; «Шторм» (МГСПС) – 136; «Мандат» (ТИМ) – 95; «Царь Федор» (МХАТ 1-й) – 71; «Лес» (ТИМ) – 64; «По ту сторону цели» (Пролеткульт) – 59; «Горячее сердце» (МХАТ 1-й) – 50; «Воздушный пирог» (Театр Революции) – 45; «Декабристы» (Большой театр) – 42; «Эсмеральда» (Большой театр) – 41; «Косматая обезьяна (Камерный театр) – 41 и т.д.¹⁵⁴

В начале 1927 года Художественный отдел Главнауки предполагал созвать в Москве конференцию по социологии искусства с приглашением ученых из-за границы. В программе – обсуждение ряда научно-теоретических вопросов:

- общие проблемы социологического изучения искусства;
- предмет и границы социологического изучения искусства;
- предмет и границы социологического искусствознания;
- основные понятия социологического искусствознания;
- проблемы стиля и формы в социологическом понимании;
- социология и этнология искусства;
- проблема социологического изучения современного искусства и современного быта;
- социология искусства и задачи прикладного искусствознания;
- проблема революционного и классового искусства;
- проблема истории искусства в социологическом плане;
- методология марксистского искусствознания.

¹⁵⁴ См.: Программа конференции по вопросам социологии искусства // Жизнь искусства. 1926, № 37. С. 5; *Новицкий. П.* Научная конференция по социологии искусства // Жизнь искусства. 1926, № 37. С. 4–5.

Наряду с пленарными заседаниями предполагалось организовать работу секций:

- литературоведческой;
- музыковедческой;
- изобразительных искусств и кино.

В число приглашенных европейских ученых и деятелей искусства были включены Анри Барбюс, Иоганнес Бехер, В. Гаузенштейн, Герберт Кюн, Ромен Роллан, Эдуард Фукс, Карел Чапек, Л. Шюккинг и др.¹⁵⁵.

Масштаб социологических исследований в области театра диктовал необходимость централизации работы, Исследовательская театральная мастерская предполагала координировать работу по изучению театрального зрителя по следующим методикам: анкетирование, личный опрос, графическая запись реакций, экскурсионный и другие методы исследования зрителей. Практиковались и другие методы изучения зрителя: экскурсионный, лабораторный, экспериментальный анализ и обобщение зрительских отзывов о спектаклях, графический метод, согласно которому реакция публики фиксировалась на особых сетках¹⁵⁶. Позднее вплотную к изучению этой проблематики подходит психолог Л.С. Выготский¹⁵⁷.

Идеологические инстанции пристально следят за направленностью изучения общественного мнения во всех сферах социальной и

¹⁵⁵ Проблемы социологии искусства. Вып. 1. Л., 1926. С. 12.

¹⁵⁶ См.: *Бескин Эм.* Старый и новый зритель // Новый зритель. 1924, № 44. С. 1–3; *Бахтин Н.* Театральная экскурсия // Информационный бюллетень Ленинградского губернского отдела народного образования. 1925, № 9, 7 марта. С. 4–8; *Гольдман А.* О новом зрителе и рабочем кредитовании // Вестник работников искусств. 1925, № 3. С. 8–9; *Кобрин Юрий.* Театр им. Вс. Мейерхольда и рабочий зритель. М., 1926; *Филитов Вл.* Театральная экскурсия как метод изучения зрителей // Советское искусство. 1926, № 7, 1 янв. С. 3; Исследовательская театральная мастерская // Жизнь искусства. 1924, № 28. С. 4; Графический метод изучения зрителей // Искусство трудящимся. 1925, № 50. С. 4; *Е.К.* Непосредственное изучение зрителя // Новый зритель. 1926, № 34. С. 8; *Тихонович В.* Что же происходит в театре? (В порядке дискуссии) // Вестник работников искусств. 1926, № 5. 15 марта. С. 4; Научная коллективная рецензия: к постановке вопроса театра зритель // Жизнь искусства. 1926, № 4, 12 марта. С. 10; *Филитов В.* Театральные экскурсии как метод изучения зрителя // Советское искусство. 1926, № 1, янв. С. 55–62; *Филитов В.* Сцена и зрительный зал // Рабочий и театр. 1926, № 1, 5 янв. С. 8; *Черешков А.* Театр как экскурсионный объект // Жизнь искусства. 1926, № 3, 19 янв. С. 8; Работа по изучению зрителей // Рабочий и театр. 1926, № 4, 26 янв. С. 8; Центральная комиссия по изучению зрителя при художественном отделе Главполитпросвета // Советское искусство. 1926, № 2, февр. С. 88; Метод анкетирования и роль анкеты в изучении зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 9, 2 марта. С. 2–3.

¹⁵⁷ См.: *Выготский Л.* Педагогическая психология. М., 1927.

духовной жизни. В области театра особое внимание «аппарата» нацелено на изучение «пролетарского», «рабочего зрителя». Определение «рабочий», как известно, с первых советских лет стало важным знакомым, лексическим, социально-политическим обозначением множества государственных, административных, ведомственных, агитпроповских структур и подразделений, издательств, журналов, газет, театров и пр. Вспомним, например, такие названия, как Рабоче-крестьянская Красная армия (РККА), Рабоче-крестьянская инспекция (Рабкрин), рабочий кооператив (Рабкооп), рабочий корреспондент (рабкор), газета «Рабочий и солдат», журналы «Работница», «Рабочая газета», рабочие факультеты (рабфаки), рабочие университеты, рабочие столовые, рабочкомы, театры рабочей молодежи (ТРАМы) и пр.

С 1923 по 1925 год Культотдел МГСПС издавал в Москве пролеткультовский журнал «Рабочий зритель». В Ленинграде с 1924 до 1937 года выходил журнал «Рабочий и театр», в котором печатался и А.В. Луначарский. В 1922 году, приветствуя Театр РСФСР-1-й, Луначарский со всей большевистской прямоотой назвал особые черты рабочего, пролетарского зрителя и определил его требования к сценическому искусству. «Он требует содержательности, и бессодержательное мастерство не может его забавлять, в то время как эстетизирующий буржуй или в соответствии с ним чистый мастер говорят как о высоком призвании, как о самом лучшем на свете именно о формальном мастерстве. Пролетариат хочет, чтобы театральные спектакль взволновал и обогатил его, хочет этого стихийно, выходит из таких спектаклей обновленным <...> Наконец, могучая душа народных коллективов требует, чтобы содержание было передано в формах мощных, ярких, монументальных»¹⁵⁸.

Оценивая театральный сезон 1923/24 года в Москве, Луначарский говорит об особой потребности в театре у пролетариата и пролетарского студенчества. Даже в статье, специально посвященной крестьянскому театру, Луначарский особо подчеркивает: «Мы не можем допустить существования какого-то непролетарского “общечеловеческого” театра. Общечеловеческий театр в наше время есть именно пролетарский театр»¹⁵⁹.

Выступая перед артистами бывшего Императорского Александринского театра в сентябре 1925 года Луначарский формулировал идеологические основы театральной политики Советской власти и особо остановился на «колоссальной роли рабкоров» в жизни театра: «Рабкор есть непосредственно в массах живущий, из масс взятый свидетель, который со всей непосредственностью говорит, что он о нашем театре думает»¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Луначарский А.В. О театре и драматургии. В 2-х т. М., 1958. Т. 1. С. 233.

¹⁵⁹ Там же. С. 442.

¹⁶⁰ Там же. С. 540.

Из программных заявлений наркома просвещения понятно, как много внимания уделялось в 1920-е годы изучению рабочего, пролетарского зрителя на всех стадиях его приобщения к театру. Это же подтверждается приводимым весьма обширным списком публикаций того времени, касающихся данной темы¹⁶¹. Однако в подавляющем

¹⁶¹ *Волькенштейн В.* Судьба драматического произведения // Печать и революция. 1925, кн. 2. С. 28–41; *Бородин А.* Еще об изучении рабочего зрителя // Рабочий зритель. 1925, № 13. С. 4–5; *Н.Б.* (Бахтин Н.) О беседах после спектаклей: к изучению зрителя // Рабочий зритель. 1925, № 16–17. С. 4; *Попов Н.* «Этнография» зрительного зала // Жизнь искусства. 1925, № 19. С. 11; *Бардовский А.* Изучение зрителя // Жизнь искусства. 1925, № 23. С. 16; *А.Б.* (Бородин А.) О воспринимающей среде в искусстве // Советское искусство. 1925, № 4–5. С. 26–28; *Голос из провинции.* Изучение зрительного зала // Рабочий и театр. 1925, № 28, 14 июля. С. 9; *А.Р.А.* Надо знать своего потребителя // Рабочий и театр. 1925, № 43, 27 окт. С. 5–6; *Макарыш А., Суслевич Р.* Изучайте рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1925, № 43, 27 окт. С. 5–6; *Тверской К.* Активный зритель (к вопросу об изучении зрителя) // Рабочий и театр. 1925, № 49. С. 4; *М.К.* Изучение зрителя: изложение доклада В.А. Филиппова в ГАХН // Новый зритель. 1925, № 45, 10 нояб. С. 9–10; *Золотов А.* Борьба за зрителя // Вестник работников искусств. 1925, № 10. С. 6; *Копаневич К.* Изучение рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1925, № 48, 1 дек. С. 5; *Б-н А.* (Бородин А.) К вопросу об изучении зрителя // Искусство трудящимся. 1925, № 37 С. 6–8; *Гольдман А.* О новом зрителе и рабочем кредитовании // Вестник работников искусств. 1925, № 3. С. 8–9; *Диамант Х.* О посещаемости рабочими театров // Рабочий зритель. 1925, № 15, 15–24 апр. С. 1–2; *Бородин А.* Еще об изучении рабочего зрителя // Рабочий зритель. 1925, № 13. С. 4–5; *Н.Б.* О беседах после спектаклей: к изучению зрителя // Рабочий зритель. 1925, № 16–17. С. 4; *Крылова С., Либединский Л., Ра-Бе (А. Бек), Л. Тоом /* Рабочие о литературе, театре и музыке. Л., 1926. *Суслевич Р.* Зритель массового праздника // Массовое празднество. Л., 1926. С. 190–195; *Ивинг В.* Рабочий зритель в цифрах // Рабочий и театр. 1926, № 13, 13 марта. С. 8–9; *Вятчи А.* Комсомол и вопросы искусства // Жизнь искусства. 1926, № 15. С. 7–8; *Активность зрителя* // Рабочий и театр. 1926, № 13, 30 марта. С. 7; *Биолог.* Предварительные сведения по изучению зрителя // Наша газета. 1926, 1 мая, С. 4; *Изучение зрителя* // Правда, 1926, № 103, 7 мая. С. 6; *К итогам однодневки по изучению зрителя* // Правда. 1926, 29 мая. С. 2; *Авлов Г.* Зритель и учет его запросов // Рабочий и театр. 1926, 1 июля. С. 4; *Твое мнение, зритель.* Изучение рабочего зрителя // Вечерняя Москва. 1926, 14 июля. С. 3; *Федоров Г.* Повысим культуру рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1926, № 23. С. 4; *Очередные работы по изучению зрителя* // Жизнь искусства. 1926, № 23. С. 4; *Бройде М.* Изучение зрителя // Новый зритель. 1926, № 23. С. 10; *Зритель московских театров* // Жизнь искусства. 1926, № 27. С. 11–12; № 28. С. 13–14; *Шершеневич Б.* Зритель, репертуар, критика // Жизнь искусства. 1926, № 27, 6 июля. С. 8–9; *Константиновский К.* Зрелище как биосоциальное явление // Советское искусство. 1926, № 8–9. С. 33–37; *Шibaев А.* Изучение зрителя и рабкоры // Советское искусство. 1926, № 8–9. С. 48; *Львов Н.* Театр и действенная работа со зрителем // Жизнь искусства. 1926, № 31. С. 15; *Исследовательская театральная*

мастерская. Координация работы по изучению рабочего зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 32, 10 авг. С. 16–17; *Е.К.* (Константиновский Е.) Непосредственное изучение зрителя // Новый зритель. 1926, № 34, 24 авг. С. 8; К вопросу о доступности госактеатров для пролетарского зрителя // Программы Государственных академических театров. 1926, 30 нояб. – 6 декаб. С. 5; Коллективист. На театральном посту // Новый зритель. 1926, № 49, 7 дек. С. 4; *Авлов Г.* Недостатки механизма в театральном быту зрителя // Жизнь искусства. 1926, № 51, 21 дек. С. 6; *Извеков Н.* Основные вопросы изучения клубного зрителя // Профсоюзы и искусство. Л., 1927. С. 102–110; *Григорий К.* Театральная публика. Опыт рецензии // Театральные альманахи. Киев, 1927. С. 24; О театре. Сб. статей. Вып. 2. Л., 1927; Исследовательская театральная мастерская Изучение зрителя // Программы государственных академических театров. 1926–1927, № 65–66, 21 дек. – 3 янв. С. 21; *Адоиц Г.* Запросы рабочих масс к театру // Жизнь искусства. 1927, № 9, 1 марта. С. 3; *Бескин Э.* Организация зрителя: в порядке постановки вопроса // Новый зритель. 1927, № 11, 15 марта. С. 2; *Он же.* Организация зрителя // Труд. 1927, 1 апр., № 73. С. 3; Рабочий зритель. Итоги обследования театрально-исследовательской мастерской Государственной академии художественных наук // Новый зритель. 1927, № 15, 12 апр. С. 8; *Адоиц Г.* Театральные заметки: о воспитании зрителя // Жизнь искусства. 1927, № 21, 24 мая. С. 6; *Лужский Б.* Прежний и новый зритель. На спектаклях Московского художественного театра // Жизнь искусства. 1927, № 22, 31 мая. С. 4-5; Театр и рабочий зритель // Жизнь искусства. 1927, № 23, 7 июля. С. 1; *Рудин В.* Новый зритель // Рабис. 1927, № 24, 28 июня. С. 1–2; *Кубатый М.* Организация рабочего зрителя // Программа государственных академических театров. 1927, № 22, 31 мая – 6 июня. С. 1; *Адоиц Г.* Советский театр и массовый зритель // Жизнь искусства. 1927, № 30, 26 июля. С. 2; *Юдин И.* Театры и профсоюзный зритель // Рабочий и театр. 1927, № 36. С. 10; Что сказал зритель // Новый зритель. 1927, № 25. С. 13; Исследовательская театральная мастерская. Зритель цирка // Советское искусство. 1927, № 8. С. 58–59; *Семенова Н.* Спектакль и зритель // Репертуарный бюллетень Главполитпросвета. 1927, № 7–8. С. 6–9; Зритель и читатель // Советский театр. 1927, № 2, 12 сент. С. 17; *Дмитриев В.* Новые формы теарботы // Новый зритель. 1927, № 37, 13 сент. С. 6–7; *Бескин Э.* Новый зритель и театр // Новый зритель. 1927, № 45, 8 ноября. С. 6–7; *Бродский Н.* Зрители Художественного театра // Искусство. 1928, № 3–4. С. 170–188; Академические театры и организованный зритель // Советское искусство. 1928, № 3. С. 73–74; Исследовательская театральная мастерская. Зритель и разговорный жанр // Советское искусство. 1928, № 6. С. 76–78; Борьба за рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1928, № 28, 8 июля. С. 3; *С-ов.* Чего требует рабочий зритель // Рабочий и театр. 1928, № 28, 8 июля. С. 6–7; Конференция рабочего зрителя Замоскворечья // Новый зритель. 1928, № 22. С. 6–7. *Волин Н.* Кукушка хвалит петуха. О журнале «Актер и зритель» // Рабочий и театр. 1928, № 33, 12 авг. С. 8; Изучение культурного рабочего зрителя // Рабочий и театр. 1928, № 45, 4 нояб. С. 1–2; Рабочего зрителя – в Гостеатры // Рабочий и театр. 1928, № 48, 25 нояб. С. 1; *Г-ов.* Актеатры и рабочий зритель // Жизнь искусства. 1928, № 49, 2 дек. С. 2–3; Рабочий зритель говорит на Первой зрительской конференции в Доме культуры им. Горького // Рабочий и театр. 1928, № 49, 2 дек. С. 5; О театре: Сб. ст. Вып. 3. Л., 1929; *Дрейден С.* Спектакль продолжается в фойе и ярусах // Жизнь искусства. 1929, № 7. С. 8; Актер о сближении с рабочим зрителем // Красная

большинстве публикации о «рабочем зрителе» носят публицистический характер, эмпирические данные спорны, суждения предположительны, зыбки, плохо систематизированы, не структурированы и могут быть охарактеризованы как случайные наблюдения и впечатления, зафиксированные в ходе не менее случайных обстоятельств и произвольной выборки. В основном материалы периодической печати об исследованиях рабочего зрителя носили информационный и агитационно-пропагандистский характер.

Гораздо более серьезную оценку те же эмпирические данные приобретают в исследованиях специалистов, группирующихся в Государственной академии искусствознания, в Институте истории искусств, в лабораториях при театрах. В работах Социологического отделения, Театрально-исследовательской мастерской Государственной академии художественных наук (ГАХН), Социологического комитета, Исследовательской Театральной Лаборатории, Секции театроведения Института Истории Искусств намечаются пути комплексного междисциплинарного анализа функционирования искусства, экспериментального исследования художественной аудитории. В 1927 году ГИИИ выпускает книгу А.В. Луначарского «Вопросы социологии музыки». Институт проводит представительные конференции: 16 июня 1925 года прослушан доклад А.А. Бардовского «Анкетный метод изучения творчества зрителей», 8 апреля 1926 года состоялся его же доклад «Критический обзор психологических методов изучения зрителя», А.А. Гвоздев прочитал лекцию «Социологический метод изучения театра». Театральная лаборатория Н.П. Извекова постоянно отслеживает поведение аудитории Театра имени Вс. Мейерхольда и Ленинградского ТЮЗа¹⁶².

газета. 1929, 23 марта. С. 4; *Дорохов А.* Спрашиваем: за или против. О реакции зрительского зала во время спектакля // *Рабочий и театр.* 1929, № 18, 1 мая. С. 10–11; *Мазинг Б.* Итоги театрального сезона (о молодежном зрителе) // *Рабочий и театр.* 1929, № 26. С. 7; *Янковский М.* За организованного потребителя. Театр и зритель // *Рабочий и театр.* 1929, № 32, 11 авг. С. 1–2; Провинциальные театры и рабочий зритель // *Жизнь искусства.* 1929, № 32. С. 1; *Корбан Н., Корепанов Н.* Спектакль сегодня. М., 1930. С. 48–63; *Бескин Э.* Работа театра со зрителем // *Советский театр.* 1930, № 1. С. 5–6; *Артист и зритель* // *Рабочий и театр.* 1930, № 2. С. 6–7; *За боевую спайку театра и зрителя* // *Рабочий и театр.* 1930, № 12, 3 марта. С. 11; *Сац Нат.* Эстрада и рабочий зритель // *Рабочий и театр.* 1930, № 28. С. 12.

¹⁶² См.: *Гвоздев А.А.* О смене театральных систем; *Извеков Н.* Классификация театральных процессов; Отчет о деятельности Отдела истории и теории театра ГИИИ; *Временник отдела истории и теории театра.* // *О театре:* Сб. ст. Л., 1926; *Луначарский А.В.* Вопросы социологии музыки М., 1927; *Зелинский Н.* Книги, рынок, читатель // *ЛЕФ.* 1925, № 3(7). С. 8–14; *Полонский В.* О читателе и теории иммунитета // *Новый мир.* 1929, № 8–9. С. 276–288; *Кациграс А.* Изучение кинозрителя // *Советское искусство.* 1925, № 4–5; *Трояновский А.* Изучение кинозрителя. М.; Л., 1928; Проблема изучения

В театральной секции Государственной Академии Художественных наук 5 мая 1925 года обсуждаются методы изучения зрителей: анкетный опрос, прямое наблюдение за реакцией зрителей, театральные экскурсии и др. Прослушаны доклады и сообщения В.Ф. Федорова, А.А. Гвоздева, М.Б. Загорского, Н.Л. Бродского, В.А. Филиппова. Издательство «Academia» выпускает труды, посвященные теории и практике социологии театра.

Изучение восприятия спектаклей закономерно сближалось с проводимыми исследованиями социально-психологических процессов в искусстве¹⁶³. А. Бородин позитивно оценивал новые методологии, приемы и подходы: статистический анализ посещаемости, регистрацию реакций зала на специальные таблицы, фотографическую съемку зрителей, фиксацию впечатлений актеров о публике и атмосфере зала, анкетные опросы аудитории, беседы после спектакля и др. «Зритель есть такой же существенный неотъемлемый элемент театра, как и актер, и драматург, – писал А. Бородин. – Исходя из этого положения мы можем установить следующие три группы задач в области научного теоретического изучения зрителя: 1) изучение важнейших законов воздействия зрителя на работника сцены (т.е. в первую очередь, на актера, а также на режиссера, драматурга и т.д.); 2) изучение законов взаимного воздействия зрителей друг на друга и, наконец; 3) изучение результатов и законов воздействия театрального представления на зрителя. Каждая из этих задач в свою очередь может быть подразделена на отдельные частные задания. Так, например, по третьему из указанных пунктов мы можем поставить ряд вопросов, касающихся социально-психологических последствий театрального воздействия. Например: 1) действительна ли данная постановка в смысле намечаемой ею задачи организации социальной психики, 2) как отражаются на психике зрителя формы театрального воздействия, рассчитанное на глубокое эмоциональное потрясение («сопереживание»), 3) какой вид зрелища (в частности, какой его ритмический строй) может доставить наилучший отдых зрителям той или иной профессии»¹⁶⁴.

кинозрителя // Советское кино, 1934, № 7; *Трояновский А.В., Егиазаров Б.И.* Изучение кинозрителя (по материалам исследовательской театральной мастерской). М; Л., 1928; *Прадолюбов В.* Кино и наша молодежь. Гос. изд-во. М., 1929; *Левидов М.* Человек и кино. Эстетико-социологический этюд. М., 1927; См.: Исследовательская театральная мастерская // Жизнь искусства. 1924, № 28. С.4; Графический метод изучения зрителей // Искусство трудящимся. 1925, № 50. С. 4; *Е.К.* Непосредственное изучение зрителя // Новый зритель, 1926, № 34. С. 8; Исследовательская театральная мастерская. Координация работы по изучению зрителя // Там же. № 32. С. 4.

¹⁶³ См.: Проблемы социологии искусства. Сборник / Комитета социологического изучения искусств ГИИ Л., 1926; *Фриче В.М.* Социология искусства. Л., 1926; *Шюккинг Л.* Социология литературного вкуса. Л., 1928.

¹⁶⁴ *Бородин А.* О различных приемах изучения театрального зрителя // Советское искусство. 1925, № 9. С. 35–36.

Уже в 1922 г. В. Раппопорт в статье «Театральные теории и современная наука» предлагал рассматривать процессы, происходящие в современном театре, в связи с учением о рефлексологии и работами В.М. Бехтерева, И.П. Павлова и др. «Все опыты пластической деятельности (Дункан, Дельсарт), ритмической изощренности (Далькроз), синтезирования искусств в театре (Таиров и др.); без рефлексологического подхода к этим явлениям остаются всегда беспочвенными, дилетантскими. Теория рефлексов и суперрефлексов (рефлексов высшего порядка), разъясняющая, как на основе обыкновенного (безусловного) рефлекса надстраивается путем сочетаний рефлексы высших порядков, исчерпывает все вопросы творчества и восприятия (разрешая попутно вопрос о «форме и содержании в искусстве»¹⁶⁵. Научные изыскания в сфере психологии, физиологии, рефлексологии вызывали большой интерес у педагогов, у деятелей народного и любительского театра, у энтузиастов воспитания детей средствами искусства.

Предпосылки для изучения зрителей-детей сложились еще в предреволюционные годы. Тогда в педагогических и театральных кругах энергично обсуждалась идея создания профессионального театра для детей. Предпринятые опросы учащихся школ, гимназий и широкая дискуссия в среде педагогов, психологов и деятелей театра, продолжались и после октябрьских событий¹⁶⁶. Первые отзывы о спектаклях детского театра, открывшегося в 1918 году в Петрограде под руководством Н.А. Лебедева, фиксировались в опросных анкетах, распространявшихся среди зрителей-детей и сопровождавших их взрослых. Отзывы и суждения опрошенных школьников свидетельствовали об успехах нового воспитательного театрального начинания, об особенностях детского восприятия спектакля¹⁶⁷.

Изучение зрителя в театрах для детей в 1920–1930-х гг. было поставлено весьма основательно. Оно опиралось на достижения передовой педагогики, психологии и создавало базу для построения возрастной типологии восприятия, что было чрезвычайно важно для реальной творческой и воспитательной практики театров. В Московском театре для детей руководителем педагогической части стал С.Г. Розанов, драматург, соавтор и единомышленник создателя театра Н.И. Сац. Поначалу учет детских впечатлений имел конкретную прагматическую задачу – он давал «руководящие указания

¹⁶⁵ Раппопорт В. Театральные теории и современная наука // О театре. Тверь, 1922. С. 141.

¹⁶⁶ См.: Бахтин Н. Воспитательное значение театра // Педагогический сборник А.Н. Острогорского. СПб., 1907. С. 321–345; Толстова Н. Дети на сцене, дети в театре. Из впечатлений на спектакле для детей // Культура и жизнь. 1922, № 4. С. 52–69; Кузнецов Евг. Анатомия зрительного зала // Вечерняя Красная газета. 1922, 21 окт. С. 3.

¹⁶⁷ См.: Лебедев Н.А. Из записной книжки актера // Игра. 1918, № 2. С. 36–41.

для исправления уже сделанных работ и помогал определить пути работы в будущем»¹⁶⁸. По письмам и отзывам детей исследователи

¹⁶⁸ См.: Анкетное обследование детского зрителя // *Игра*. 1918, № 2. С. 42–45; *Иванов Вяч.* К вопросу организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия. Тезисы к докладу на Съезде по внешкольному образованию // *Вестник театра*. 1919, № 25. С. 7–8; *Козан П.С.* Пути пролетарского театра. Тезисы к докладу на Съезде по внешкольному образованию // Там же. № 27. С. 3–4; *Луц Л.* Детский смех // *Жизнь искусства*. 1919, № 905–306, 29–30 нояб. С. 2; *Масс В.* Свободный народ и «верноподанный» зритель // *Вестник театра*. 1920, № 52, 10–15 февр. С. 2–3; *Державин К.* Детский театр // *Жизнь искусства*. 1920, № 456–457, 20–21 мая. С. 5–7; В комиссии грамотности Выборгского района. (Анкетное обследование зрителей) // *Записки Передвижного общедоступного театра*. 1920, Вып. 28–29, июнь–авг. С. 11–12; В мастерской // *Записки Передвижного общедоступного театра*. 1920, Вып. 28–29, июнь–авг. С. 4–11; Листки из дневников (Опыт поездки Передвижного театра с пьесой «Не все коту масленица» по приглашению Боровического отдела народного образования // *Записки Передвижного общедоступного театра*. 1920, Вып. 28–29, июнь–авг. С. 13–18; *Соловьева М.* Зрелища с педагогической точки зрения // *Педагогическая мысль*. 1920, № 7–9. С. 21–33; *Паскар Г.* О детском театре // *Вестник театра*. 1920, № 52, С. 3–5; *Диомидов И.М.* Кружки «друзей театра» // *Вестник театра*. 1920, № 53. С. 3; *Сац Н.* Детские письма о театре // *Вестник театра*. 1920, № 68. С. 11; *Сац Н.* Театр и дети // *Экран*. 1922, № 23. С. 3–4; *Сац Н.* О принципах театра для детей // *Вестник просвещения*. 1922, № 2. С. 24–25; *Гусман Б.* Работа со зрителями // *Культура театра*. 1921, № 6. С. 57; *Ауслендер С.* Как дети смотрят // *Театр и музыка*. 1922, № 8. С. 5; *Болтунов А.* Оценка театральных представлений детьми // *Педагогическая мысль*. 1923, № 3. С. 41–59; *Болтунов А.* Метод анкеты в педагогическом и психологическом исследовании. М., 1923; Научное исследование спектакля в Московском детском театре // *Новый зритель*. 1924, № 12. С. 1–2; *Сац Н., Розанов С.* Театр для детей. Л., 1925. С. 12; *Ауслендер С., Бонди С.* Театр для детей. М.; Л., 1927; *Сахаров В.* О влиянии театра на современного школьника // *Вестник просвещения*. 1925, № 2–3. С. 200–277; *Пропандист.* Театр – школа // *Культурный фронт*. 1925, № 3. С. 11–12; *Басов М.Ф.* Методика психологических наблюдений над детьми. Л., 1925; *Макарьев Л.* Учет театрального восприятия у учащихся II ступени (Анкета. На опыте детской художественной студии имени З.П. Лилиной) // *Информационный бюллетень Ленинградского губернского отдела народного образования*. 1925, № 9, 7 марта. С. 9–11; *Дмитриева Е.И.* Немного слов о школьном театре // *Педагогический театр. Госмастерская Педагогического театра Главсоцвоса Наркомпроса*. 1925, сб. 1., апр. С. 23–25; *Рошаль Гр.* Игра и театр в 1 ступени // *Педагогический театр. Госмастерская педагогического театра Главсоцвоса Наркомпроса*. 1925, Сб. 1. апр. С. 11–18; *Рошаль Г.* О молодом театре // *Педагогический театр. Госмастерская Педагогического театра Главсоцвоса Наркомпроса*. 1925, апр. Сб. 1. С. 2–4; *Строева В.* Учет спектакля по материалам «Лекаря поневоле» // *Педагогический театр. Госмастерская Педагогического театра Главсоцвоса Наркомпроса*. 1925, Сб. 1. апр. С. 7–10; *Бахтин Н.* Учет театрального восприятия в театре юных зрителей // *Жизнь искусства*.

определяли меру постижения зрителями фабулы спектакля, его сюжетных поворотов, степень доходчивости и понятности исполнительской и сценографической образности спектаклей. Так, например, стойкое нежелание детей иллюстрировать ряд сцен спектакля «Жемчужина Адальмины» побудило постановщиков спектакля в дальнейшем не привлекать к работе художника, чей стиль шел вразрез с установками детей на сценическое зрелище¹⁶⁹.

Фиксация реакций в разных точках зала позволяла исследователям выявлять, классифицировать позитивные и негативные эмоциональные оценки и в соответствии с ними совершенствовать стилистику спектакля, уточняя художественную и смысловую направленность зрелища, менять реплики и интонации ролевого текста, совершенствовать декоративное и музыкальное оформление и пр. Весь персонал театра, начиная от билетеров, гардеробщиков, уборщиц и кончая артистами, режиссерами, информировал педагогическую часть о поведении детей в зале и в фойе. Полученные сведения обобщались художественным руководством театра. За час до спектакля в фойе детям предлагались разного рода коллективные игры, разучивание песен, танцев, обсуждение эскизов декораций и программ предстоящего спектакля. Педагогическая часть организовывала выезды в школы, проводила читки новых пьес и их обсуждения. При театре работали

1925, № 34, 25 авг. С. 5; *Басов М.Я.* Методика психологических наблюдений над детьми. М.; Л., 1926; *Он же.* Дошкольные типы // Вопросы педагогики. Л., 1926; *Бахтин Н.* Делегатское собрание о репертуаре ТЮЗа // Информационный бюллетень Ленинградского губернского отдела народного образования. Л., 1926, № 52; *Городисская С.* Дети-зрители. Методика анкетных опросов // Театр для детей. Харьков, 1926. С. 20–32; Исследовательская театральная мастерская. «Близнецы» в ТЮЗе // Жизнь искусства. 1926, № 23. С. 18–19; *Бахтин Н.* Театр юных зрителей и школа. Итоги работы // Информационный бюллетень Ленинградского Губернского отдела народного образования. 1926, № 25–26. С. 4–9; *Ауслендер С., Бонди С.* Театр для детей. М.; Л., 1927; Театр юных зрителей. Опыт работы театра для детей и юношества. М., 1927; *Клейнер И.* К вопросу об изучении зрителя (К пятилетию Ленинградского театра юных зрителей) // Новый зритель. 1927, № 4. С. 17; *Бахтин Н.* Делегатские собрания // Искусство в школе. 1927, № 34. С. 44–46; Вопросы изучения детского зрителя // Искусство в школе. 1928, № 8–9. С. 58–59; *Ауслендер С.* Московский театр юного зрителя // Жизнь искусства. 1920, № 33. С. 12; *Тасин Л.* Юные зрители и их театр. (О работе делегатского собрания зрителей в Ленинградском театре юных зрителей) // Красная газета. 1929, 16 февр. С. 6; *Ауслендер С.* Дети и театр. М., 1930; *Городисская С.* Педагогическая работа театра для детей // Искусство и дети. 1930, № 10. С. 12–18; *Шпет Л.Г.* Советский театр для детей. М., 1971; *Дмитриевский В.Н.* Театр юных поколений. Л., 1975; *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство в жизни людей. СПб., 2001.

¹⁶⁹ См.: *Сац Н., Розанов С.* Театр для детей. Л., 1925. С. 12; *Сац Н.* Дети приходят в театр. М., 1961. С. 167.

кружки художественной самодеятельности, выпускались стенгазеты, листовки. «Живая связь со зрителями, – вспоминала Н.И. Сац, – помогла нам понять, что театр для детей не может быть в основном театром сказки... “Мы хотим видеть пьесы о нашей жизни”, – заявляли школьники. “Мы хотим, чтобы театр помогал нам разобраться в наших недостатках”. “Мы хотим видеть ожившими на сцене нашего театра тех, кто погиб в борьбе за Советскую власть”. Такие и подобные высказывания в письмах и в живых встречах со зрителями заставили нас уже весной 1924 года крепко призадуматься»¹⁷⁰.

Схожие методики изучения аудитории применялись и в других театрах для детей. Заведующий педагогической частью Московского театра юных зрителей педагог и психолог Е. Аркин писал: «Важно не только как ребенок реагирует на различные моменты пьесы, а еще более существенно, что он делает под ее влиянием потом, уходя из театра»¹⁷¹. «Последействие спектакля» внимательно исследовали и в Ленинградском ТЮЗе Н.Н. Бахтин, Л.Ф. Макарьев и А.А. Брянцев. Исходным материалом служили зрительские конференции, театральные экскурсии, анализ поведения различных зрительских групп до спектакля, во время представления и после его просмотра¹⁷².

Хотя несовершенство методик опроса, сбора и обработки эмпирической информации подчас были очевидны, тем не менее характер взаимоотношений театра для детей и его публики, направленность социальных настроений исследования той поры, несомненно, выявляли.

В октябре 1920 года Отдел показательной работы для детей Художественного подотдела МОНО – Московского отдела Народного образования – анализировал отзывы детей и педагогов о театральных представлениях. Первый раздел анкеты адресовался детям. В нем были следующие вопросы:

1. Понравилось ли содержание пьесы?
2. Понравилась ли музыка?
3. Понравились ли декорации и костюмы?
4. Кто из действующих лиц понравился и почему?
5. Кто из действующих лиц не понравился и почему?
6. Что, по мнению детей, надо было бы изменить в данной постановке и как это сделать?
7. Не было ли каких-нибудь интересных замечаний со стороны детей и каких именно (во время спектакля и после)?

¹⁷⁰ Сац Н. Дети приходят в театр. М., 1961. С. 172.

¹⁷¹ Аркин Е. Театр для детей и его зритель // Искусство в школе. 1931, № 4. С. 10.

¹⁷² См.: Брянцев А.А. Детский дом культуры и ТЮЗ // Жизнь искусства. 1929, № 33. С.12; Он же. Что хотят видеть дети в своем театре // Лит. газета. 1936, 10 апр. С. 4.

8. Общее впечатление, оставшееся у детей от спектакля?
9. Какую пьесу, сказку или рассказ детям особенно хотелось бы видеть на сцене?

Ответы на эти вопросы фиксировали педагоги после бесед с детьми. Вторая часть анкеты адресовалась самим педагогам.

1. Вполне ли понятна была пьеса детям вашей школы?
2. Ваше общее впечатление о виденной пьесе?
3. Не находите ли нужным что-либо изменить в данной постановке и что именно?
4. Какую пьесу или сказку Вы считаете желательным поставить для детей?

5. В какой промежуток времени после спектакля была заполнена анкета и каким путем собирали мнения детей?

Московский ТЮЗ отдельно учитывал так называемую «видимую форму» спектакля, ее влияние на «живописное» воображение детей, восприятие зрителем фабулы, художественного образа, актерского исполнения. Учет впечатлений и реакций проводился «статистически», ранжированием и систематизацией оценок, изложенных в письмах, рисунках, анкетах и т. п., а также в ходе наблюдений за зрителем сотрудниками педагогической части непосредственно во время спектакля. На основе ранжирования двенадцати показателей зрительской реакции составлялась последовательная схема восприятия всего спектакля.

1. Высшая точка непосредственного захвата спектаклем; зритель-ребенок не выдерживает пассивного созерцания происходящего на сцене, предостерегает актера от грозящей ему по пьесе опасности, помогает актеру, *невольно вмешиваясь в действие*.

2. Напряженное внимание, выражающееся в том, что ребята вытягивают шею, широко раскрывают глаза, иногда рты и, сохраняя напряженную фигуру, боятся произнести хоть одно слово или произвести малейшее движение.

3. Смех по существу происходящего на сцене, выражающий понимание внутреннего комизма положений.

4. Абсолютная тишина.

5. Дети пытаются заговаривать с актером, по его роли, зовут его по ролевому имени, шутят с ним.

6. Дети смеются над внешними положениями, трюками, дракой на сцене.

Следующие группы проявления указывают на постепенное падение интереса к спектаклю или на утомленность.

7. Разговоры детей между собой о происходящем на сцене.

8. Смех не по существу, например, смех в местах лирических и трагических, указывающий на то, что режиссерское или актерское разрешение данного момента не доходит до восприятия ребят в нужном освещении.

9. Предположения о том, что будет дальше, высказываемые вслух. Ясно, что ребенку, завлеченному действием, не до таких разговоров, наоборот, само данное явление не захватывает, у ребенка возникает желание, чтобы оно поскорее окончилось и наступило что-нибудь интересное.

10. Зевота, передающаяся из конца в конец зала.

11. Посторонние разговоры, возня.

12. Мечты об окончании спектакля.

«Эти двенадцать групп выявления детей составляют одну шкалу, по которой, от явления к явлению, можно провести линию напряжения внимания зрителей, в результате чего получится кривая, рисующая “интересность” спектакля для данной аудитории»¹⁷³.

Восприятие спектакля изучалось в Краснодарском театре для детей, организованном в 1920 году С.Я. Маршаком, Е.И. Васильевой, Д.Н. Орловым и А.Б. Богдановой. Тесное «внеспектакльное» общение со зрителем, педагогический и художественный опыт руководителей театра в значительной мере определил продуктивность и качественность исследовательских поисков. Отношение аудитории к представлению фиксировалось Краснодарским театром С.Я. Маршака и Е.И. Васильевой специальной анкетой:

«Имя и фамилия

В каком учреждении детского городка занимается?

Какие представления в театре Детского городка видел и сколько раз каждое? И когда?

Какое из них больше всего понравилось? И почему?

Какое из них меньше всего понравилось? И почему?

Какое представление еще хотелось бы посмотреть? И почему?

Что самого красивого видел в представлении? Что интересного слышал?

Кого представляли лучше всего? Хуже всего? Кого сам представлял дома после театра?

Какие из слышанных слов запомнил?

Какие декорации были самые красивые?

Какие представления лучше: с музыкой или без музыки и почему?

Какие танцы на представлении понравились?

На каких представлениях маялся или скучал?

Что еще хотел бы сказать о театре детского городка?»¹⁷⁴.

¹⁷³ Научное исследование спектакля. Из беседы с Нат. Сац и С. Розановым // Новый зритель. 1924, № 12. С. 6.

¹⁷⁴ Болтунов А. Театр для детей в Краснодаре и его зрители // Педагогическая мысль. 1922, № 4. С. 5–6; 44–45.

Таким образом, в первых опытах сбора и накопления эмпирических данных и их обобщения определялись контуры качественно нового социально-эстетического организма – театра для детей.

Краснодарский и Ленинградский театры для детей находили в изучении зрителя ценный материал для выработки творческой и педагогической программы. «Проблема зрителя, – писал Л.Ф. Макарьев, – не может быть разрешена путем *интуитивного угадывания* детской аудитории. Она ставит перед театром ответственнейшие задачи научного исследования детского театрального восприятия, учета и анализа социально-политической обстановки, в которой развивается сознание современного ребенка, и, наконец, точного обоснования условий и средств, при которых творческий процесс театра и его результат – спектакль – может быть педагогически эффективным, т. е. служить целям познания действительности, организации детского мировоззрения и поведения, быть орудием коммунистического воспитания»¹⁷⁵.

Анализ зрительских реакций постоянно вносил поправки в теорию и практику театра для детей. Стремясь облегчить ребенку процесс восприятия сценического искусства, А.А. Брянцев обосновал основополагающие принципы топографии зала- амфитеатра как наиболее соответствующего детской аудитории. «На такой площадке актер не может оставаться только объектом пассивного зрительского восприятия, только персонажем пьесы и сценической игры. Но окруженный зрителями, становится доподлинным проводником идейно-политической сущности спектакля, агитатором-художником, средствами сценического мастерства и самого художественного образа воздействующим на мировоззрение зрителей»¹⁷⁶.

Ленинградский ТЮЗ изучал зрителя в содружестве с Исследовательской театральной лабораторией Института истории искусств. Здесь большое внимание уделялось «психологическому анализу писем». В сезоне 1924/25 года под руководством заведующего педагогической частью театра Н.Н. Бахтина фиксировались парадигмы внимания аудитории, этапы и стадии ее включения в развитие спектакля. Тогда же Н.Н. Бахтин организует так называемое делегатское собрание. Оно стало важным информационным двусторонним каналом: «Театр непосредственно знакомился со взглядами, пожеланиями, степенью развития своей аудитории, а делегаты с элементами театральной грамоты»¹⁷⁷. Практически каждая ленинградская школа направляла в ТЮЗ своих делегатов, где они образовали несколько возрастных подразделений.

¹⁷⁵ Макарьев Л.Ф. ТЮЗу десять лет // Театр юных зрителей. На путях творческой перестройки. Л., 1932. С. 20.

¹⁷⁶ Брянцев А. А. Амфитеатр // Рабочий и театр. 1932, № 7. С. 6.

¹⁷⁷ Бахтин Н. Делегатские собрания // Искусство в школе. 1927, № 3–6. С. 44.

В 1925 г. начал выходить журнал делегатского собрания «Новый зритель», в 1926 году вышел первый сборник материалов делегатского собрания «Театр, Музыка Школа» № 1¹⁷⁸. На страницах изданий тюза велись дискуссии о путях театра, о формировании репертуара, выступали зрители, актеры, режиссеры, педагоги, родители, музыканты, писатели. Позднее А.А. Брянцев организовал делегатское собрание школьных учителей, что еще больше укрепило связи ТЮЗа с широкой педагогической общественностью.

В Ленинградском ТЮЗе разрабатывались экспериментальные методики выявления возрастных социопсихологических особенностей восприятия спектаклей, которые определяли как перспективное формирование репертуарной афиши, так и повседневную эксплуатацию текущего репертуара с учетом возрастных категорий – для младших, средних и старших школьников. Дошкольникам предназначались спектакли кукольного театра, открытого в 1924 году при ТЮЗе режиссером Е.Г. Деммени.

Педагогическая часть Московского театра для детей главной своей задачей ставила разработку форм воспитательного и эстетического воздействия сценического искусства и их внедрение во «внеатрактальное» пространство социального бытия подростка¹⁷⁹.

Проблема зрителя настоятельно требовала основательного осмысления, координации и централизованного научного руководства. К концу 1920-х годов эта работа обретает серьезную теоретическую и организационную базу. Содержательные исследования проводятся в Театральной секции Государственной академии художественных наук. В 1928 г. на обсуждение выносятся доклад актера, режиссера и драматурга Госпедтеатра С. Самодура «Вопросы изучения детского зрителя», содержащий обобщенные результаты исследований публики в московском Госпедтеатре, Харьковском и Ленинградском ТЮЗах¹⁸⁰. В секции обсуждались разработки Московского театра для детей по типологии «установок зрителя» на спектакль: эгоцентрическая, субъективная, смешанная с преобладанием субъективной, смешанная с преобладанием объективной, объективная, внешняя ступень объективности, групповая.

В практике ТЮЗов широко использовалась статистика посещений спектаклей и корреляция жанровых предпочтений аудитории разных возрастных категорий, анализ «самохарактеристик» творческих деятелей. Впечатления фиксировались в дневниках, письмах,

¹⁷⁸ См.: Новый зритель. 1925, № 1; Театр, музыка, школа. Л., 1926.

¹⁷⁹ См.: Аркин Е. Театр для детей и его зритель // Искусство в школе. 1931, № 4. С. 10.

¹⁸⁰ См.: Изучение детского зрителя // Революция. Искусство. Дети. Материалы и документы: в 2 ч. М., 1988. Ч. 2. С. 303; Горюхов С. Дети – зрители // Театр для детей. Харьков. 1926. С. 20–32.

воспоминаниях, в протоколах индивидуальных и коллективных анкетных и опросах, в сочинениях и рассказах о спектаклях. Безусловный интерес представляли опыты создания методик, позволяющих замерять динамику и направленность формирующихся зрительских интересов на разных отрезках времени в течение одного или нескольких сезонов¹⁸¹. Л.И. Новожилова и И.Л. Носова очевидным достоинством изучения зрителей в 1920-е годы считают «стремление сформулировать гипотезу, программу исследования на основе тех материалов, которые можно расчлениить на три типа: первый опирался на общую психологию с ее характеристиками восприятия, переживания, наслаждения и т. п.; второй – «социологический» или «социально-психологический», где в основу критерия оценки эстетического объекта положены такие параметры, которые можно рассматривать как социальные и соответственно группировать; и наконец, третий, – смешанный, совмещающий черты двух первых»¹⁸².

Таким образом, уровень проводившихся в 1920-е годы исследований и первые полученные результаты позволили таким видным театроведам, как А.А. Гвоздев, С.С. Мокульский, увидеть в изучении зрителя фундамент одного из новых, и притом основных, разделов науки о театре.

В идеологическом тупике

В конце 1932 года К.С. Станиславский вернулся в Москву после длительных гастролей МХАТа. На вопрос журналиста об отношении Художественного театра со зрителем Станиславский ответил: «Приход в театр нового зрителя я считаю одним из самых важных факторов нашей театральной жизни. Мы имеем теперь дело со зрителем жадным, восприимчивым, непосредственным, легко откликающимся на спектакль. Тем большие обязанности лежат на театре по отношению

¹⁸¹ См.: Анкета о влиянии театра на детей // Педагогический журнал. Орел, 1923, № 2. С. 48–49; *Бахтин Н.* Театр юных зрителей // Просвещение. 1923, № 3. С. 257–266; *Болтунов А.П.* Оценка театральных представлений детьми // Педагогическая мысль. 1923, № 3. С. 41–59; *Мурзеев В.* Оценка театральных представлений детьми // Педагогическая мысль. 1923, № 3. С. 29–36; *Бородин А.* О различных приемах изучения театрального зрителя // Советское искусство. 1925, № 6. С. 32; *Аркин Е.* Пьеса в восприятии детей // Искусство и дети. 1931, № 10. С. 7–11; *Аркин Е.* Театр для детей и его зритель // Искусство в школе. 1931, № 4. С. 9–12; № 6. С. 6–11; № 7. С. 3–6; № 10. С. 7–12; *Выготский Л.* Педагогическая психология. М., 1927; *Басов М.Я.* Методика психологических наблюдений над детьми. Л., 1925; *Ауслендер С.* Дети и театр. М., 1930; *Малахальцев А.* Восприятие ребенком театрального представления // Просвещение национальностей. 1934, № 1. С. 33–34.

¹⁸² *Новожилова Л.И., Носова И.Л.* Театр и зритель. Конкретно-социологические исследования 20-х годов // Наука о театре. Л., 1975. С. 434.

к зрителю. Как всякое искусство, театр должен углублять его сознание, утончать его чувства, поднимать его культуру. Зритель, уходя со спектакля, должен смотреть на жизнь и на современность глубже, чем когда он пришел в театр. Поэтому театр не вправе легкомысленно или поверхностно относиться к ожиданиям зрителя или обольщаться его аплодисментами и восторгами. Зритель сейчас благодарен за всякий намек на искусство»¹⁸³. Станиславский резко осудил позицию Главреперткома: «Нас заставляют давать зрителю халтуру и воображают, что таким образом можно воспитать нового зрителя. Нет, это неправда: зритель так же не может быть воспитан на халтуре, как не может быть воспитан на ней и ответственный перед зрителем актер»¹⁸⁴.

В 1930 г. театр «Живая газета» показал представление «Инсценированный доклад товарища Сталина на XVI съезде». Спектакль воссоздавал эпизоды разгрома «новой оппозиции» Зиновьева, Каменева и Троцкого, фрагменты коллективизации, индустриализации, погрома церкви и завершался оптимистичными сценами «наступления социализма по всему фронту».

Власть регулировала течение жизни системой идеологических, агитационно-пропагандистских, административно-репрессивных акций. Рубеж 1920–1930-х гг. ознаменовался ликвидацией «подозрительных» литературно-художественных, научных, культурно-просветительских сообществ, арестами и ссылками «контрреволюционного элемента». Навстречу, в столицы и крупные города, устремился людской поток с российских окраин. Если в 1920 году население Москвы составляло около 1 млн., то к 1933 году оно увеличилось до 3,67 млн. Петроград 1920 г. насчитывал 722 тыс., жителей в 1932 году население Ленинграда составило 2,8 млн. человек¹⁸⁵. Практически население столиц и крупных индустриальных центров обновилось к концу 1930-х годов едва ли не наполовину.

Коренные москвичи и петербуржцы в пору «великого перелома» 1920–1930-х гг. оказались «у себя дома» в явном и классово-дискриминируемом уплотненном меньшинстве. Это обстоятельство наложило свою печать на образ, стиль и качество жизни, на социальную, культурную, духовную атмосферу, наконец, на объем и структуру художественного спроса и предложения. И без того неустойчивая температура социального самочувствия, нестабильность повседневного существования взорвались 1 декабря 1934 года провокационным убийством в коридоре Смольного – «колыбели Октября» – любимого вождя ленинградских рабочих С.М. Кирова. В ходе последующих

¹⁸³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 6. С. 315.

¹⁸⁴ Там же. С. 297.

¹⁸⁵ История Москвы: Краткий очерк. М., 1978. С. 287; С.-Петербург. Ленинград. Петроград. Энциклопедический справочник. М., 1992. С. 418.

массовых «зачисток» репрессии, аресты, высылки населения из столиц и крупных городов приняли небывалый дотоле масштаб.

Мотивации поведения, характер отношений личности и общества, художника и государства, публики и театра в значительной мере определялись реальными условиями существования человека в конкретном социуме, на самых разных его уровнях и пространствах. В общих чертах картина мира, нормы и принципы образа жизни 1920–1930-х гг. определялись производственно-экономическими, социально-политическими условиями, нормативными законодательными актами, системой идеологических установок, разрабатываемых партийно-государственным аппаратом и подчиненными ему ведомствами. Процесс идеологизации и политизации общественной, художественно-критической мысли жестко детерминировал с общественным сознанием, с формирующейся шкалой ценностей.

Театр рассматривался большевистским руководством страны как одна из основополагающих идеологических надстроек, как инструмент идейно-воспитательного тотального воздействия на массы, со всеми вытекающими отсюда политическими, административными и организационно-экономическими последствиями. Наметившиеся в 1920-е гг. тенденции научно-критического рассмотрения театра в совокупности историко-теоретических, культурологических, социологических, социально-психологических смыслов к 1930-м гг. вступили в противоречие с официальными идеологическими установками. Сближение театроведения, литературоведения с социологией, социальной психологией в значительной мере как раз и обуславливалось стремлением целостно осмыслить театр в динамично развивающемся социокультурном контексте. Однако с конца 1920-х годов в идеологии крепла тенденция, направленная на максимальное извлечение из искусства прагматического, идеологического смысла и распространения его на все научное и художественное творчество в целом. В столкновении этих взаимоисключающих тенденций отчетливо обнажилась органическая несовместимость объективного научного анализа и конъюнктурно-произвольных идеологических манипуляций.

В 1931-м М. О. Янковский, подводя итог исследовательской работы по изучению театрального зрителя 1920-х годов, предлагал перейти от фиксации реакций публики и их обобщения к всестороннему исследованию каналов, по которым происходит воздействие театра на аудиторию и обратное воздействие публики на театр¹⁸⁶. Однако перспектива дальнейших исследований в этом направлении стала весьма сомнительной: власть не была заинтересована в выявлении и анализе разнонаправленных устремлений масс – даже по вопросам искусства,

¹⁸⁶ Янковский М. Пора познакомиться со сфинксом // Рабочий и театр. 1931, № 29–30. С. 17.

не говоря уже о других сферах общественной жизни, об идеологии, экономике, политике.

В начале 1930-х гг. в печати развернулась борьба с так называемыми «буржуазными формалистическими извращениями» в культуре и искусстве. Учиненный гуманитарным наукам погром пресек крепнущее междисциплинарное сотрудничество и резко сместил методологические ориентиры в изучении искусства. В театроведческих работах 1930–1950-х гг. зритель практически изъят из художественной жизни. Театральные направления представлены прежде всего деятельностью драматургов, режиссеров, художников, актеров, творящих дистанцированно от публики, вне зависимости от её оценок и реакций, и потому театр как процесс, как совокупность конкретных спектаклей оказался в исследовательских трудах практически выведен за пределы социального функционирования, представлен односторонне, обособленно, замкнуто, вне широкого социально-исторического контекста.

В письме «О некоторых вопросах истории большевизма», опубликованном в шестом номере журнала «Пролетарская революция» за 1931 год, Сталин поставил под сомнение сами принципы документального исследования, научного источниковедения. Вождь не был заинтересован в самостоятельном развитии гуманитарных наук, в объективном освещении событий. «Письмо» стало сигналом к идеологическому пересмотру всего методологического базиса научной деятельности во всесоюзном масштабе. Свободное пространство гуманитарных художественных идей катастрофически сужалось, пресс тоталитаризма подавлял любые проявления научного и творческого свободомыслия – в борьбе с «вульгарной социологией», с «буржуазным литературоведением», с «буржуазной историографией», с «головановщиной», с «чубаровщиной», с «мейерхольдовщиной», с «гвоздевщиной» и т. п. В журнале «Рабочий и театр» (1931, № 10–14) развернулась широкая дискуссия – «Буржуазное театроведение перед судом общественности»¹⁸⁷. В вину А.А. Гвоздеву, С.С. Мокульскому, А.И. Пиотровскому, В.Н. Всеволодскому-Гернгроссу, Н.П. Извекову и другим их коллегам по Государственному Институту истории искусств вменялись пропаганда формалистических и идеалистических концепций Макса Германа, поддержка творчества Вс. Мейерхольда, отрицание ведущей роли драматургии в театре и пр. Приверженность самостоятельным и массовым формам театра с вовлечением зрителей теперь оценивалась как идеологический криминал, в «соборном театре», в массовых площадных действиях, празднествах усматривалась вредительская поддержка несанкционированной стихийной инициативы, опасных идей расшатывания власти. Группа учеников А.А. Гвоздева публично заявила о крайней неудовлетворенности

¹⁸⁷ Буржуазное театроведение перед судом общественности // Рабочий и театр. 1931, № 10–14. С. 4–8.

покаянием своего наставника: «Доклад т. Гвоздева... обнаружил непонимание диалектики развития действительности – сущности сегодняшней практики классово-борьбы, имеющей всепроникающее значение и предопределившей буржуазное наступление в театроведении», – утверждалось в резолюции «ударной бригады аспирантов», опубликованной на страницах журнала. «Гвоздев как ученый больше не существует», – резюмировал один из самых ярких «обвинителей» – тов. Серебряков: после увольнения А.А. Гвоздева с должности руководителя Отдела театра Института истории искусств Серебряков занял его место¹⁸⁸.

В.Н. Всеволодский-Гернгросс, А.И. Пиотровский, А.А. Гвоздев вынужденно выступают на разного рода собраниях с публичными самокритиками и покаяниями¹⁸⁹. Борьба за «идеологическую чистоту», за «творческое единомыслие», «художественное единообразие», «торжество принципов социалистического реализма» разворачивалась по всему культурному фронту. В 1936 году газета «Правда» опубликовала блок погромных директивных статей – «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта) и ряд других. Журнал «Литературный критик» услышала в них «голос миллионных масс читателей, зрителей, слушателей против того, что глубоко враждебно новым социалистическим людям, их жизненным и эстетическим идеалам... Статьи «Правды» наносят решительный удар по самым основам штукарского формализма и плоского натурализма, показывают пример принципиальной критики этих антиреалистических тенденций»¹⁹⁰.

Связи «театр–критика–зритель» слабели, поле взаимопонимания предельно сужалось. Как и всему советскому искусству, критике предписывалось быть инструментом тотального идеологического воздействия и контроля, управляемым звеном в механизме формирования общественного сознания. Поскольку в этих условиях любая форма несанкционированного творческого своемыслия влекла за собой «оргвывод», административно-репрессивную акцию, сфера деятельности профессионалов-театроведов и критиков резко сузилась. Государственный институт истории искусств в Ленинграде реформировался в Институт театра и музыки, избежав полной ликвидации. Прекращено издание журналов «Литературный критик», «Рабочий и театр», «Искусство и жизнь», «Современный театр», «Ленинград», приостановился выпуск множество республиканских и областных

¹⁸⁸ Резолюция ударной бригады аспирантов // Рабочий и театр. 1931, № 14. С. 10–12; См. также: Гвоздев и «гвоздевщина» // Рабочий и театр. 1931, № 11. С. 4.

¹⁸⁹ Рафалович В. Самокритический дым Всеволодского-Гернгросса // Рабочий и театр. 1932, № 5. С. 10.

¹⁹⁰ Статьи «Правды» об искусстве // Литературный критик. 1936, № 3. С. 3–9.

периодических изданий. Основная масса читателей, зрителей, слушателей понимала: слово критика стало рупором власти, философское сознание критика подменено идеологической догмой, а художественная мысль – политической риторикой. В итоге критерием театральной жизни, как, впрочем, и жизни социальной, становится совокупность декретируемых идеологических нормативов и рекомендаций. Критика утратила авторитет среди публики и среди художников. Она перестала выступать аналитиком художественных течений и школ, вкусов и настроений публики, на которые так или иначе опирается художник театра – драматург, актер, режиссер, сценограф, композитор, – создавая сценические произведения.

В 1939 году главный режиссер Ленинградского Нового ТЮЗа Б.В. Зон с тревогой констатировал: «Размежевание вкусов свидетельствует о многогранности нашего зрителя, о разнообразии его эстетических вопросов, которые все еще, к сожалению, слишком недостаточно удовлетворяются. Итак, каждый театр имеет своих горячих приверженцев. Поэтому для театра и для режиссера важно найти пути к всестороннему изучению своего зрителя – что привлекает его именно в мой театр, а не в другой? В чем основные точки нашего соприкосновения? Что ждет зритель от меня? Совпадают ли наши устремления? Может быть, то, что мне кажется главным и ведущим в моем искусстве, для него представляется второстепенным и неважным, а увлекают те частности, которые маловажны для меня? Мое желание проникнуть в мозг и сердце зрителя, желание предельно расширить круг воздействия моего искусства диктует настоятельную потребность серьезно, длительно, не кустарно изучать моего зрителя. Иначе как же я могу ставить требования актеру как бы от лица его зрителя, если я сам этого зрителя не знаю хорошо?»¹⁹¹

Вопрос известного мэтра остался без ответа.

Конкретно-социологические эмпирические исследования в театре прекратились в начале 1930-х гг. как не соответствующие моделям отношений человека и искусства в социалистическом обществе. Между тем публика театра интенсивно видоизменялась и количественно, и качественно, по своим поколенческим, социально-демографическим, этнопсихологическим, культурологическим характеристикам, по художественным мотивациям и установкам. Однако в силу сложившихся обстоятельств они не могли проявиться в своей полноте по простой причине: зритель оказался выведен из пространства живого диалога сцены и зала, его представительство в художественной жизни предельно сократилось, средняя посещаемость спектаклей на рубеже 1940–1950-х гг. не поднималась выше 25–30% в столичных театрах, а в театрах периферии и того меньше. Спектакли часто отменялись из-за отсутствия публики.

¹⁹¹ Зон Б. Режиссер и зритель // Театр. 1939, № 6. С. 15–16.

Ю. Юрьев

Народный артист Союза ССР

Когда бы Лермонтов на сцене
Увидел пышный «Маскарад»,
Сказал бы он: «Вот — мой Арбенин,
Рожденный мной сто лет назад!»



Ю.М. Юрьев – артист Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина.
Театральный Ленинград, 1940

С запретом конкретно-социологических исследований в области общественного мнения попытки осмысления отношений художника и публики на некоторое время перемещаются в плоскость отвлеченных теоретических историко-философских рассуждений вокруг проблемы мировоззрения художника, его творческого метода и функционирования произведений искусства в жизни масс. Поводом острой дискуссии на эту тему стал выход книги жившего в СССР венгерского критика, философа-коммуниста Георга (Дьердя) Лукача «К истории реализма».

В ходе развернувшейся полемики М.А. Лифшиц, В.Я. Кирпотин, В.В. Ермилов, И.Г. Альтман и др. сближали политические взгляды и мировоззрение художника, объявляли их базой осмысления всего историко-художественного процесса. Так декларировался безуслов-



Н.К. Черкасов – артист Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина.
Театральный Ленинград, 1940

ный приоритет политических ориентиров и ценностей и, по сути дела, разрушалась целостная система мировоззрения художника, ибо сам человек в логике таких рассуждений уже не становился целью творчества, а перемещался в область классовых политических конфликтов и становился «вспомогательным средством» показательного для публики разрешения социальных противоречий.

Между тем смысл социологии культуры, искусства, театра конца 1920-х – начала 1930-х гг., в значительной мере определялся рядом концептуальных теоретических положений, изложенных в работах М.В. Фриче («Социология искусства», 1926), И.М. Иоффе («Культура и стиль», 1927), Б. Арватова («Социологическая поэтика», 1928), В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, наконец, Г.В. Плеханова. В поле социальной обусловленности художественного творчества авторы

обнаруживали широту возможностей художника, его способность создавать целостную картину мира в многоцветии его исторического развития. В этом контексте изучение социального функционирования искусства, отношений художника и публики, взаимовлияния сцены и зала, проявляющего в формировании репертуара, в исканиях режиссуры, реакциях и поведении разных групп аудитории, помогало осмыслить духовную жизнь общества в целом. Однако из научного аппарата социологии искусства и театроведения конкретно-эмпирические исследования были изъяты как не соответствующие современным политическим задачам. Проблемный философско-эстетический критический анализ сценического искусства также оказался вытеснен вульгарно-идеологическим упрощенным разбором, в котором главным и сокрушительным аргументом выступает принятое во властных верхах официозное, выдаваемое за якобы единственно верное, монопольное «истинное» мнение всего советского народа как творца современной жизни и истории.

Манипуляция «мнением народным» стала удобным идеологическим рычагом в осуществлении государственной культурной политики. Административные реформы организации и управления искусством подкреплялись репрессиями – ссылками, расстрелами (А.И. Пиотровский, А.С. Курбас, И.Г. Терентьев погибли одними из первых). Вынужденные саморазоблачения далеко не всегда оказывались спасительными. А.А. Гвоздева вынудили публично выступить «против гвоздещины» и покинуть Институт истории искусств; он умер в 1939 году пятидесяти двух лет от роду. Тогда же были распущены многие национальные театры в Москве и республиканских столицах, закрыты МХАТ-2, Театр имени Вс. Мейерхольда, а сам Мейерхольд выступал с покаянием в увлечении «мейерхольдовщиной», но это не спасало его от ареста в 1939-м и расстрела в 1940 году. Московский Камерный театр закрывают в 1950 году, вскоре умирает и его основатель А.Я. Таиров.

Театр уходил от раскрытия индивидуальных характеров современного человека, от рассмотрения реальных жизненных проблем в присущей им сложности и противоречивости, он вынужден был ограничиваться показом декларативных «масок», становиться иллюстратором упрощенных схематичных трактовок, интерпретаций. Так называемая «теория бесконфликтности» обязывала художников «воссоздавать социалистическую действительность» в отлакированном виде, в рамках «борьбы хорошего с лучшим». Принудительное внедрение «теории бесконфликтности» губительно отразилось на творческой жизни. Даже существовавшие в относительно благоприятном режиме ведущие театры страны – МХАТ, Малый театр, другие труппы Москвы, Ленинграда, столиц союзных республик – стремительно теряли художественный уровень, утрачивали интерес аудитории. Кризис становился тотальным. Фельетонист А. Арго зафиксировал

ситуацию в своем жанре: «Ни огня, ни черной хаты... Только МХАТы, МХАТы, МХАТы...».

Каждая политическая, идеологическая, пропагандистская, экономическая и иная государственная кампания предполагала оперативный иллюстративно-назидательный отклик, ее отражение на сцене. Индустриализация, коллективизация, выявление и истребление «врагов народа», лагерная «перековка» и исправление «вредителей», подготовка к войне, освоение Северного полюса, борьба с гитлеровским фашизмом, победа, разоблачение буржуазной идеологии в советской науке и искусстве, борьба с космополитизмом, формализмом и т. д., и т. п. – социально-пропагандистский заказ преподносился как выражение насущной и острой потребности советского народа (читателей, публики, зрителей), требующей немедленного художественного воплощения.

На авторитет «всего советского народа» как на некую «высшую волю» ссылались не только в директивных документах, но и в устных выступлениях, в статьях текущей периодики. В заклинаниях – «Народу это не нужно», «Народ требует», «Народ этого не примет», «Народ гневно осуждает», «Я, как и весь советский народ» – выражалась всего лишь примитивность лексики большевистской пропаганды.

Первая после смерти Сталина редакционная статья «Правды», посвященная сценическому искусству, «Право и долг театра» (она была опубликована 27 ноября 1953 г.), впервые за много лет признавала за режиссурой право на своеобразие и свободу художественной интерпретации¹⁹². Статья представляла собой рецензию на «Грозу» А.Н. Островского в постановке Н.П. Охлопкова в Московском театре драмы и была подписана значимым псевдонимом «Зритель». Начинаясь пора «оттепели», которая и в театре незамедлительно ознаменовалась качественным, смысловым, эстетическим, эмоциональным обогащением и, конечно, укреплением отношений сцены и публики. В зрительный зал возвращался зритель.

¹⁹² *Зритель*. Право и долг театра // Правда. 1953, 27 нояб. С. 3.

Глава шестая

**СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ
И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОДРЯД**

Послевоенные будни: на идеологических ухабах

Вторая половина 1950-х–1960-е годы – период, характеризующийся сложным социально-психологическим эмоциональным многообразием, динамизмом отношений художника, общества и государства, взаимодействием искусства и публики, театра и зрителя. Этому времени присущи интенсивная социальная активность населения, и прежде всего молодежи и интеллигенции, – генерация научных, технических, творческих идей, многообразие сотрудничества разных научных и художественных школ и направлений, формирование и развитие субкультурных сообществ, растущая плотность сосуществования разных картин мира, моделей образа жизни.

Отношение власти к искусству, к театру, к творческой интеллигенции, к сценическим деятелям, создающим спектакли, рассчитанные прежде всего на публичное живое исполнение, было настороженное, как, впрочем, неоднозначной была и деятельность самих художников. Власть стремилась манипулировать талантом и мастерством ангажированных художников и с их помощью утвердить себя, укрепить свой авторитет, управлять с их помощью массовым сознанием, расширяя или ограничивая поле творчества, поощряя художественную деятельность в удобном направлении, в создании соответствующей картины мира. Если создаваемая художником картина мира не отвечала требованиям власти, то ее творцы оказывались перед выбором – становиться исполнителем диктуемой программы, следуя властным директивам, или противопоставить им свое «видение мира».

Границы допустимой свободы во многом определялись жанром искусства. Деятель театра, являясь участником коллективного творчества, в большой мере зависит от власти, так как его искусство публично, сиюминутно, не может быть «отложено» до «лучших времен», оно доступно зрителю лишь при условии государственной организационной и экономической поддержки – предоставления театрального помещения, оплаты труда творческому коллективу и административно-техническому персоналу, затрат на оформление спектакля и прочие

эксплуатационные нужды, с которыми в меньшей степени связаны литератор, художник, музыкант, труд которых «опредмечен», наконец, сам процесс не столь экономически затратен и сугубо индивидуален. Поэтом само функционирование сценического искусства, востребованность в нем сильно обусловлены социально-психологическим климатом общества, условиями его восприятия, «духом времени», характером диалога зала и сцены, общественным резонансом представлений и, конечно, субкультурными характеристиками публики, их соотвечствием устремлениям театра, культурными и психологическими связями аудитории и сцены.

Справедливо считать, что пространство спроса и предложения формируется в рамках определенных субкультурных установок на тот или иной жанр, на проблематику репертуара, на тип сценического представления. Публичность, живой непредсказуемый эмоциональный контакт с залом – исключительное преимущество исполнительского искусства перед другими искусствами – таят в то же время и большую опасность – публика может уже в процессе исполнения отвергнуть произведение, покинуть спектакль, не ожидая его окончания и тем самым устранить его с поля социального функционирования, «умертвить» в зародыше. Отсюда правомерно полагать, что именно публика решает судьбу спектакля, театра, режиссера, актера, драматурга, вписывает спектакль в контекст времени, в «картину мира», формирует социальные настроения и одновременно сигнализирует о них обществу, власти и, конечно, создателям спектакля.

Власть тяготеет к идеологическому монополизму, к упрочению единой картины мира, она стремится рекрутировать художника и публику, регламентируя их взаимоотношения в ограниченном нормативном пространстве. Театр предлагает определенный набор ориентиров в поле предоставленной ему свободы, публика пользуется своей возможностью выбора, принимает или отвергает предложенный ему театром репертуар, с большим или меньшим успехом корректирует его в ходе эксплуатации, подчас смещая акценты и интерпретации. «А потом придет зритель. Его Величество Зритель. И вновь – рождение. То, что казалось скучным и затянутым во время репетиций в пустом зале, окажется божественно смешным “на публике”. И наоборот. Зритель, как дирижер, станет управлять зрелищем. Беспощадно расставит он свои акценты, выпятив в пьесе то, что волнует его сегодня, бесцеремонно отодвинув то, что волновало вчера. Он выверит зрелище самым беспощадным мерилом – злободневностью <...> Я много лет пишу для театра, и давно усвоил грустную формулу: драматург пишет одну пьесу, режиссер ставит другую, а зритель смотрит третью... Разбирая эту “третью” пьесу, мы сможем многое понять не только в самой пьесе, но и во Времени»¹. Автору этого высказывания, плодовитому драматургу Э. Радзинскому, можно верить.

¹ Радзинский Э. Моя театральная жизнь. М., 2007. С. 392.

Между тем исходящее от театра предложение публике идет от общества интеллигенции, от гуманитарной, художественной, творческой ее части. Это сообщество, в силу особенностей интеллигентского мышления, вбирает в себя широкий диапазон ценностных ориентиров и потому привлекает к себе представителей разных субкультур, но в наибольшей мере молодежной как наиболее гибкой, восприимчивой, перспективной. Очевидное свидетельство тому – преобладание в театральных залах аудитории до 30 лет, а также публики, выходящей за рамки этой возрастной категории, но характеризующейся высоким образовательным и культурным цензом, то есть той же интеллигенции с большим опытом художественных впечатлений. (В исследованиях Ю. Фохта-Бабушкина убедительно доказано, что театр прочно входит в повседневный культурный обиход человека, если он был приобщен к сценическому искусству в детском или подростковом возрасте².)

Таким образом, можно считать, что в основе социального функционирования театра лежит очевидное преобладание и взаимодействие, прежде всего, двух субкультурных образований – интеллигентского и молодежного, – на пересечении которых обнаруживаются как общность интересов, так и определенные различия.

Интеллигентская субкультура более стабильна, постоянна в своих установках, в силу возрастного преимущества уже определившаяся в социальных и культурных притязаниях к образу жизни, роду занятий и проч. Молодежь подвижна, мобильна, переменчива в установках, находится в стадии духовного становления, выбора судьбоносного пути, подвержена социальным настроениям, особенно в период социализации, и именно эти факторы характеризуют отношения молодежной субкультуры с интеллигентской субкультурой.

Интеллигенция, обладая жизненным опытом, социальной памятью, профессиональным, нравственным, корпоративным знанием, широкой информацией, входит в контакт с молодежью, в диалог в самых разных ситуациях, в различных ролевых и функциональных качествах – как представители «предков», как учителя и наставники в воспитательных и учебных заведениях, как коллеги по профессии, как партнеры-собеседники в условиях неформального общения. В отношениях интеллигенции и молодежи 1950–1980-х гг. сложился и реализовался многофункциональный и многокрасочный диалог человека и общества, который, по сути дела, определял духовное состояние социума середины XX века и во многом обусловил его дальнейшее развитие и социально-психологические особенности перехода в век XXI-й. И театр отразил и запечатлел этот процесс во всей его противоречивой сложности, объективно, насыщенно и полно.

² См.: *Фохт-Бабушкин Ю.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001; *Он же.* Искусство в жизни молодых поколений России. СПб., 1905.

«Публика, – пишет В. Жидков, – это одновременно и элемент системы “художественная культура”, когда она заполняет театральные и концертные залы, а также музеи и художественные галереи, и элемент ее ближнего окружения, когда сидит дома или ходит по улицам, имея при этом какое-то мнение о различных аспектах художественной жизни. Являясь частью общества, в которую художественная культура погружена, публика взаимодействует одновременно и с искусством, и с социумом, большая часть которого к внедомашним формам художественной культуры не приобщена. В конечном счете, публика производна и от состояния художественной жизни, и от репутации искусства в обществе. А потому с течением времени меняется и ее структура, и характер отношений с художественной реальностью, и возможности воздействия на искусство, то есть ее роль в художественной жизни общества»³.

Вторая половина XX века обрела сегодня периодизацию, охарактеризованную историками в «погодно-метеорологических» метафорах и динамических определениях – «заморозки», «оттепель», «застой», «перестройка» и проч., или по именам политиков – «сталинский тоталитаризм», «хрущевская оттепель», «брежневский застой», «андроповская стабилизация», «горбачевская перестройка». В каждой сфере общественной жизни, науки, культуры, творчества, производства могут быть предложены свои лидеры, авторитеты, харизматические персоны, именами которых могут быть помечены исторические отрезки времени. Как пишет Н.А. Хренов, «в ситуации, когда последующее поколение перестает быть повторением предшествующего поколения, возникает необходимость в посредниках между поколениями. Обособляясь от предшествующего поколения, каждое поколение обеспечивает свою самостоятельность с помощью каких-то опосредующих элементов, какими оказываются СМК». Вполне правомерным представляется ввести в этот ряд и театр, ибо он тоже, как пишет Н.А. Хренов, «формирует особый социально-психологический тип публики как коммуникативной общности, продолжающей существовать и на более поздних этапах развития культуры»⁴.

Историки театра могут назвать два знаменательных, «рубежных» события, которыми отмечено развитие сценического искусства после сталинской поры, его динамика, его взлеты и падения – это «Гамлет» с Евгением Самойловым, Михаилом Козаковым и Эдуардом Марцевичем в постановке Николая Охлопкова 1954 года, и «Гамлет» с Владимиром Высоцким, шедший в Театре на Таганке Юрия Любимова с ноября 1971 года до июля 1980-го. В этих хронологических рамках – конец 1950-х–1980-е годы – происходило становление принципиаль-

³ Жидков В.С. Художественная культура: системно-синергетический подход. Принтер, 2009. С. 10.

⁴ Хренов Н.А. Публика в истории культуры. М., 2007. С. 335, 337.

но новых взаимоотношений театра и публики. Рассмотрение сложных политических, социально-психологических, идеологических, творческих предпосылок и последствий социально-художественной жизни этого периода обуславливает необходимость предварить его характеристикой предшествующих им событий.

* * *

Послевоенное поколение советских людей формировалось под мощным воздействием противоречивых факторов политического, идеологического, экономического и социально-психологического масштаба. Отечественная война 1941–1945 гг. резко обозначила различие мироощущений, самосознания поколений, приобретенных опытом пережитого и памятью о нем.

Традиционно, еще в начале XX века, было принято измерять жизнь поколений возрастными границами патриархальной семьи, циклами 25–35 лет, в совокупности укладывающимися в одно столетие и, соответственно, хронологически определять их – «дети» (двадцатилетние), «отцы» (сорокалетние) и «деды» (шестидесятилетние). Примечательно, что Вл.И. Немирович Данченко определял циклы жизни театральной труппы также 25–30-летним периодом.

Конечно, с течением времени целостное российское, да и мировое пространство социальных взаимодействий приобрело в минувшем столетии серьезную детализированную структуризацию. Возникли свои корректировки и различия темпов и ритмов развития отдельных когорт, но в целом процесс вхождения поколений в цивилизационный процесс XX века выглядит достаточно отчетливо и может быть осмыслен в логике формирования мировоззрения и самоидентификации представительных групп, в разных социодемографических срезах, в контексте социокультурных сегментов, в их взаимосвязях с идеологией, культурной политикой и проч.

Власть использовала искусство для преемственного формирования идеологических ценностей и установок в сознании молодых поколений, стремясь тем самым обеспечить устойчивость доминантных жизненных позиций отдельного человека и общества в целом. Победа над германским фашизмом завершилась на Красной площади парадом, метанием поверженных знамен и штандартов к подножию кремлевской стены. Народу и миру демонстрировалось военное и идеологическое могущество социалистической державы. 26 июня 1945 года учреждается высшее воинское звание Генералиссимуса Советского Союза с последующим присвоением его И.В. Сталину. (Впервые титул Генералиссимуса, как известно, был пожалован в 1569 году французским королем Карлом IX своему брату, позднее королю Генриху III и далее присваивался персонам царской крови и главнокомандующим европейскими армиями. В России чина Генералиссимуса удостоились А.Д. Меншиков, принц Антон Брауншвейгский и А.В. Суворов.)

Между тем в сфере международных отношений нарастала напряженность, наступала пора «холодной войны». Бомбардировкой Хиросимы 6 августа 1945 года США продемонстрировали миру свое силовое превосходство. 5 марта 1946 года У. Черчилль в известной «фултоновской речи» заявил об «антикоммунистическом» сотрудничестве Великобритании с США, направленном против СССР.

Внутри советского общества победное единение власти и народа в обнищавшей и разрушенной стране не было подкреплено прочными идеологическими, политическими и экономическими опорами. Эйфория победителей, воочию увидевших жизнь народов Европы, таила в себе опасность социального разочарования в советском режиме. Духовное оздоровление общества оказалось подменено пропагандистской декларативностью и усилением террора. Уже в 1945 году 42% репрессированных приходилось на политических заключенных. К 1947 году их доля возросла до 53,3%, в 1948 году она несколько снизилась – до 38,0%. Империя ГУЛАГа расширялась за счет новых территорий Казахстана, Колымы, восточных областей России. К рубежу 1940–1950-х гг. численность заключенных достигла 12 млн. Эти годы отмечены подавлением бунтов в Печоре (1948), Салехарде (1950), Воркуте (1953), Норильске (1953). Восстание в Кенгире в 1952 году жестоко разгромили танковые части⁵.

Устрашение народа принимало тотальные масштабы. 26 июня 1946 года «Известия» опубликовали Указ о высылке ингушей, чеченцев, крымских татар «за коллективное предательство» и преобразовании Крымской автономной республики в Крымскую область в составе РСФСР. Фактически же массовая депортация началась с августа 1941 года, с переселения на восток около 400 тыс. немцев Поволжья. В октябре 1943 года депортировано 400 тыс. чеченцев, 100 тыс. ингушей, 140 тыс. калмыков, 80 тыс. карачаевцев, 40 тыс. балкарцев. В 1948 году из Литвы выслано 70 тыс. человек, из Западной Украины и Белоруссии около 100 тыс. чел⁶.

Направленность национальной политики была артикулирована Сталиным в речи 24 мая 1945 года на приеме в Кремле в честь командующих войсками Красной армии. Вождь подчеркнул – русский народ благодаря своему ясному уму, стойкому характеру и терпению признан наиболее выдающимся из всех наций, входящих в состав Советского Союза. «Иной народ мог бы сказать Правительству: вы не оправдали наших ожиданий, уходите прочь, мы поставим дру-

⁵ См.: *Сивохина Т.А., Зезина М.Р.* Апогей режима личной власти. «Оттепель»: поворот в неосталинизму. Общественно-политическая жизнь в СССР в середине 40–60-х гг. М., 1993; *Галин С.А.* Отечественная культура XX века. М., 2003. С. 295–296.

⁶ См.: *Уланов А.* Непрошедшее прошлое // Знамя. 2009, № 1. С. 215–218; *Пономарев В.* Общественные волнения в СССР: От XX съезда КПСС до смерти Брежнева. ИЦ «Азия» и «Левый поворот». М., 1990.

гое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Но русский народ не пошел на это, ибо он верил в правильность политики своего правительства и пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии <...>. Спасибо ему, русскому народу, за это доверие!»⁷.

Такая концепция обосновывалась исключительной значимостью влияния Киевской Руси на Западную Европу и на все человечество. Именно под таким углом зрения ангажированной исторической науке предлагалось рассматривать и национальную политику прошлого, настоящего и будущего. В соответствии с новыми задачами в 1946 году закрыт «Исторический журнал», проводится свирепая кадровая чистка редакции журнала «Вопросы истории». В 1951-м серьезный удар нанесен по национальным культурам и прежде всего мусульманским. Разгромной критике подвергаются эпосы азербайджанцев, узбеков, казахов, киргизов и других народов СССР⁸.

Параллельно с укреплением в массовом сознании приоритета русского народа власти разворачивают тотальную борьбу с «западными», «упадническими» тенденциями в искусстве, с «мелкобуржуазным индивидуализмом», с «космополитизмом», «формализмом» и прочими враждебными влияниями. Рупором официальной пропаганды, идеологического контроля в культуре, науке, искусстве выступают журналы «Большевик», «Партийная жизнь», газета «Культура и жизнь», на страницах которых предварялись и комментировались важные политические административные акции, партийные постановления и проч. В 1948-м началось свирепое обличение «безродного космополитизма», «низкопоклонства перед Западом». Жесткому контролю подвергается театральная репертуар, издательская продукция. Правительственным указом запрещены браки с иностранцами, деятельность западных государственных и общественных организаций на советской территории резко сокращается. Вскоре после визита в СССР в 1948 году главы Израиля Голды Меир Председатель Еврейского антифашистского комитета, основатель и руководитель Государственного Еврейского театра С.М. Михоэлс гибнет в Минске в спровоцированной спецслужбами автомобильной катастрофе.

В 1949–1950 гг. в связи с 70-летием вождя газета «Правда» в течение более полугода из номера в номер печатает «Поток приветствий товарищу И.В. Сталину». Повсеместно проводятся торжественные мероприятия, в Москве открывается «Музей подарков товарищу Сталину». Культ личности Сталина демонстрировал торжество его имперских амбиций. В каждом учреждении, селе, поселке, городе воздвигались бюсты и скульптуры Сталина.

⁷ *Сталин И.В.* О Великой Отечественной войне Советского Союза. М., 1946. С. 174.

⁸ См. *Галин С.А.* Указ. соч. С. 312–313.

В 1946-м отменены гражданские и воинские звания, введенные в пору становления рабоче-крестьянского государства, РККА стала именоваться Советской армией, бойцы и командиры – солдатами и офицерами. Еще в 1943 году воины обрели зеленые и золотые погоны, Совет народных комиссаров (Совнарком) преобразован в Совет Министров, наркоматы в министерства, наркомы в министров, а Всесоюзная Коммунистическая партия (большевиков) с 1952 года, после XIX съезда, стала именоваться Коммунистической партией Советского Союза.

Блок «идеологических постановлений ЦК ВКП(б)» – «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946), «О кинофильме “Большая жизнь”» (1946), «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» (1948) открывал новый этап борьбы с творческой, научной, технической интеллигенцией. В общественную и духовную жизнь страны возвращался устрашающий облик внутреннего и внешнего врага. С горячим воодушевлением зазвучали призывы тесно сплотиться вокруг партии и правительства в непримиримой классовой борьбе, требующей личного героизма, подвижничества, самоограничения, коллективной мудрости и силы, строгой политической бдительности. Деятели литературы, театра, кинематографа, музыки, изобразительного искусства обвиняли в «космополитизме», «низкопоклонстве перед Западом». Композиторам С. Прокофьеву, Н. Мясковскому, В. Шебалину, Д. Шостаковичу, А. Хачатуряну ставилось в вину пренебрежение традициями русской мелодики, увлечение «антинародными декадентскими» направлениями, недооценка общественной роли музыки, потакание извращенным вкусам эстетствующих индивидуалистов⁹.

В 1948 году президент Всесоюзной Академии сельскохозяйственных наук им. Ленина (ВАСХНИЛ) Т.Д. Лысенко развернул погром ученых-генетиков, отвергающих концепцию наследственности «мичуринского учения» и представляющих «враждебное направление» в сельскохозяйственной науке. В 1949-м власти обвинили партийное руководство Ленинграда в преднамеренном развале народного хозяйства в угоду международному капитализму, в заговоре с «кликкой югославского лидера, изменника Тито, прислужника империализма». Тысячи горожан репрессированы, разгромлен Музей обороны Ленинграда. В Грузии в 1948-м за несанкционированную организацию

⁹ «О журналах “Звезда” и “Ленинград”». Из постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г.; «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г.; «О кинофильме “Большая жизнь”». Постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 г.; «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. М., 1952.

философского кружка арестовано 11 студентов Тбилисского университета, девять приговорены к 25 годам заключения¹⁰.

Тотальный идеологический контроль распространялся на все сферы духовной жизни, на искусство, историю, философию, биологию. Сталин сам высказывался по вопросам экономической науки, языкознания, внутренней и внешней политики, поддерживал Лысенко в травле генетиков. Суждения Сталина широко тиражировались и изучались в школах, училищах, вузах, на предприятиях в кружках политпросвещения.

На собрании писательского и партийного актива, созванном в связи с разгромом журналов «Звезда» и «Ленинград» в августе 1946 года, секретарь ЦК ВКП(б) А. Жданов объявил: «Наша (советская. – В.Д.) литература ...имеет право на то, чтобы учить других (то есть весь мир. – В.Д.) новой общечеловеческой морали»¹¹. Книга стихов К. Симонова с программным названием «Друзья и враги» отмечена в 1948 году Сталинской премией; она возвращала общество к классовой непримиримости времен Гражданской войны:

Мир неделим на черных, смуглых, желтых,
А лишь на красных – нас, и белых – их.

Официальная идеология последовательно нагнетала политическую напряженность в обществе, искусству вменялось в обязанность наглядно иллюстрировать классовую враждебность «свободного мира». Власть «заказывала» темы: борьба с космополитизмом, с буржуазной идеологией, с ростками свободомыслия и инакомыслия в среде научной, творческой, технической интеллигенции, молодежи. Художники выполняли заказ. Театральный репертуар оперативно обновлялся пьесами соответствующей тематики – «Закон чести» А. Штейна, «Великая сила» Б. Ромашова, «Чужая тень» К. Симонова, «Илья Головин» С. Михалкова, «Когда ломаются копья» Н. Погодина и мн. др. Власть внедряла в массовое сознание идею непримиримой борьбы с международным империализмом, антикоммунизмом, театр иллюстрировал политический тезис пьесами – «Русский вопрос» К. Симонова, «Голос Америки» Б. Лавренева, «Заговор обреченных» Н. Вирты, «Миссурийский вальс» Н. Погодина, «Я хочу домой» С. Михалкова и др.

Уже через три месяца после Дня Победы литературно-театральная жизнь оказалась у власти под подозрением. В августе 1945 года замначальника Агитпропа ВКП(б) А. Еголин докладывал секретарю ЦК

¹⁰ См.: *Галин С.А.* Отечественная культура XX века. М., 2003; *Пономарев В.* Общественные волнения в СССР: От XX съезда КПСС до смерти Брежнева. М., 1990.

¹¹ *Жданов А.А.* Из доклада о журналах «Звезда» и «Ленинград» // О партийной и советской печати. Сб. документов. М., 1954. С. 565–566.

Г. Маленкову о нездоровых настроениях в среде литераторов, их недовольстве цензорским и редакторским произволом. Бдительный А. Еголин даже в выступлении на писательском пленуме официально-драматурга Вс. Вишневского услышал опасный призыв к «буржуазной свободе слова»¹².

Культурная политика ужесточается. На обсуждении проекта постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» Сталин заметил особо: «Они (журналы. – В. Д.) должны воспитывать нашу молодежь»¹³. А 14 сентября 1946 года, сразу после публикации Постановления, Политбюро ЦК ВКП(б) принимает новое Постановление «О выписке и использовании иностранной литературы», согласно которому урезан список организаций, имеющих право получать литературу и на 25% сокращены валютные средства для ее приобретения. Выписывать западные журналы разрешается лишь действительным членам Академии наук СССР и только по своей специальности, в пределах санкционированного жесткого лимита¹⁴.

Инициатива сокращения политической и культурной информации поддерживалась номенклатурной художественной интеллигенцией. Генеральный секретарь Союза советских писателей А. Фадеев 30 августа 1952 года докладывал Г. Маленкову: необходимо изъять из театрального репертуара 50 произведений преимущественно иностранных авторов, запретить издание и публичное исполнение произведений лиц, осужденных за контрреволюционную деятельность¹⁵.

Весной 1946 года «Литературная газета» проводила дискуссию по проблемам советской драматургии. Критик Б. Дайреджиев 25 мая 1946 года поместил в газете статью «О советской интеллигентности». Этот необдуманный шаг откликнулся критику спустя три года. А.А. Фадеев сообщал 21 сентября 1949 года секретарям ЦК ВКП(б) о Дайреджиеве как об опасном «безродном космополите» и требовал его исключения из партии и из Союза писателей¹⁶.

Секретари ЦК – высокая, но не окончательная инстанция. Высшая – Сталин. К. Симонов передает ему обновленный новый текст своей пьесы «Чужая тень», отклик на «лысенковскую» и «космополитическую» кампанию, на утерю политической бдительности учеными-биологами. Пьеса получает высочайшее одобрение вождя¹⁷.

¹² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. М., 2002. С. 545.

¹³ Там же. С. 578.

¹⁴ Там же. С. 605.

¹⁵ Там же. С. 681–682.

¹⁶ Там же. С. 657–659.

¹⁷ Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. М., 2005. С. 594.

Тем временем информационное поле сокращается по всем направлениям. Усилено глушение «враждебных» радиостанций – «Голоса Америки», «Би-би-си», «Свободы». Постановление Совмина СССР от 17 февраля запрещает промышленное производство радиоприемников с диапазоном волн враждебных радиостанций. (Кстати, все радиоприемники подлежали специальной регистрации и ежемесячной оплате «за пользование».) Периодическая пресса некогда «союзных держав» – газета «Британский союзник», журнал «Америка» и др. – изымается из продажи.

Сложившаяся в стране идеологическая атмосфера, целенаправленная культурная политика, кризисная экономическая ситуация существенно влияли на жизнь общества, на мироощущение подрастающего поколения. Сироты, чьи отцы не вернулись с военных полей, погибшие в тюрьмах и лагерях, дети «ЧСИРОВ» – «членов семей изменников родины», заключенных и ссыльных, «дети полков», беженцев, войной сорванных с родимых мест, концентрировались в детдомах, в ремесленных училищах системы трудовых резервов, в колониях для несовершеннолетних правонарушителей. В деревнях, в провинции царили разруха, голод, нищета, в столицах и крупных городах – жесткая карточная система. Денежная реформа 1947 года оказалась нерезультативной.

Отсутствие «хлеба» государство пыталось компенсировать обилием «зрелищ», причем не только победными и физкультурными парадами, ноябрьскими и майскими демонстрациями. Тактика и стратегия экономического выживания вступила в сложные отношения с идеологической направленностью культурной политики. Ее крайняя противоречивость и непоследовательность, безусловно, отразилась на сознании поколений послевоенных лет, на формировании «картины мира».

31 августа 1948 года Политбюро ЦК ВКП(б) принимает постановление «О выпуске на экран заграничных фильмов из трофейного фонда». В прокат массовым тиражом выпускается пятьдесят кинофильмов в основном европейского производства с целью пополнения бюджета государства на 750 млн рублей. Акция оказалась эффективной. Постановление от 7 мая 1949 года обязало министерство кинематографии выпустить шесть немецких и один американский фильм, обеспечив только в 1949 году поступление в казну 140 млн рублей. Через месяц Постановлением от 9 июня на экраны страны выпущено еще 18 трофейных фильмов с экономической отдачей 290 млн рублей. Таким образом, в кинопрокате начиная с 1948 года циркулировало свыше 70 трофейных фильмов, которые только в 1948–1949 гг. принесли государству 1 млрд 180 млн. рублей¹⁸.

¹⁸ Власть и художественная интеллигенция... С. 640, 651–652.

Трофейные картины выпускались на экраны и в 1950-х годах. Наряду с ними в стране широко демонстрировались легально закупленные зарубежные ленты довоенных, военных и послевоенных лет (например, «Большой вальс», «Сто мужчин и одна девушка», «Сестра его дворецкого», «Джордж из Динки-Джаза», «Серенада Солнечной долины» и мн. др.).

Основной публикой кинематографа были подростки и молодежь. Нетрудно представить, сколь мощный и плотный массив «буржуазной идеологии», а точнее, самых разных ценностных установок и представлений о жизни Запада обрушивался на их сознание. Этим действенным рычагом воздействия на массы идеологические ведомства целенаправленно пользовались, когда, например, возникала необходимость отвлечь их от «религиозного опиума». В рождественские и пасхальные праздники в кинотеатрах и домах культуры устраивались специальные ночные киносеансы, причем демонстрировались преимущественно не отечественные кинохиты – не «Трактористы», «Ленин в Октябре», не «Свинарка и пастух», «Цирк», «Светлый путь», «Веселые ребята», «В шесть часов вечера после войны» и даже не «Чапаев», «Щорс», «Пархоменко», «Котовский» или «Подвиг разведчика», а опробованные в мировом прокате западные шлягеры – четырехсерийный «Тарзан», двухсерийная «Индийская гробница», «Девушка моей мечты», «Дитя Дуная», «Судьба солдата в Америке» (в оригинале «Бурные двадцатые годы», многим запомнившиеся по печальной песенке героини «Приходи ко мне, мой грустный бэби»), «Лицо со шрамом», «Вива, Вилья!», «Дилижанс» (в советском прокате «Путешествие будет опасным»), «Газовый свет», «Артисты цирка», «Мост Ватерлоо», «Путешествия Марко Поло», «Железная маска», «Расплата» («Граф Монте-Кристо»), «В сетях шпионажа» и прочая европейская и американская развлекательно-приключенческая кинопродукция. Идеологи мыслили прагматично – «растленное буржуазное кино» гораздо успешнее выполнит роль «отвлекающего от церкви фактора», чем идеологически выверенная советская киноклассика.

Отечественная кинематография в конце 1940-х начале–1950-х гг. была представлена преимущественно лентами прошлых лет, так как современное кинопроизводство оказалось практически раздавлено Постановлениями ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» и «О фактах разбазаривания и хищения средств в киностудиях»¹⁹. На заседании Политбюро 11 июня 1948 года Сталин подчеркивал важное значения ресурсов экономики кинопроката в бюджете страны: «А от кино можно было бы получать 2 млрд чистой прибыли. Хотят делать 60 фильмов в год. Это не нужно. Это неправильная политика. Надо в год четыре-пять художественных фильмов, но хороших, замечательных. А к ним несколько хроникальных и научно-популярных»¹⁹.

¹⁹ Власть и художественная интеллигенция... С. 789.

Известно программное ленинское высказывание: «Из всех искусств важнейшим для нас является кино». В конце 1940-х – начале 1950-х гг. заполонившая экран иностранная кинопродукция реально стала мощным информационным и культурно-эстетическим, идеологическим каналом, именно она в значительной степени формировала «картину мира», ценностные ориентации молодежи. Харизмы Б. Бабочкина-Чапаева, Е. Самойлова-Щорса, М. Ладыниной и В. Зельдина – Свинарки и Пастуха – успешно соперничали с Джоном Вейсмюллером-Тарзаном и Марикой Рёкк – «девушкой мечты» унтер-офицеров и инженеров-интендантов Третьего рейха. Открытки с изображением советских «звезд» продавались в киосках «Союзпечати», а кадры из трофейных боевиков широко тиражировались подпольными мастерскими кинофотодела и столь же широко распространялись «офенями» в пригородных поездах, на рынках, в парках культуры, на танцплощадках и прочих местах массового скопления людей. Кинофабрикам приходилось срочно допечатывать тиражи фильмокопий, так как от сильной эксплуатации и корыстных посягательств кинемехаников, вырезавших на память «волнующие кадры», ленты быстро изнашивались. К периферийному «потребителю» фильмы приходили сильно усеченными, и зрители-знатоки бурно требовали восстановления изъятых эпизодов.

«Школьное» послевоенное поколение в силу возраста не участвовало в фронтовых сражениях, но подвиги пионеров-героев, «детей полков», юных партизан, комсомольцев-подпольщиков – Александра Матросова, Зои Космодемьянской, краснодонских «молодогвардейцев» и многих других – описывались публицистами, литераторами, инсценировались и экранизировались в театре и кино. Их трагические судьбы входят в учебники литературы и истории образцами личного мужества, самопожертвования, патриотического героизма. Житейские трагедии и драмы послевоенных лет также не обошли молодежь. Эйфорию победы и крах надежд, трудности жизни подростки и молодежь переживали вместе со старшими, но осмыслили действительность по-своему, обретая собственный жизненный опыт и самосознание.

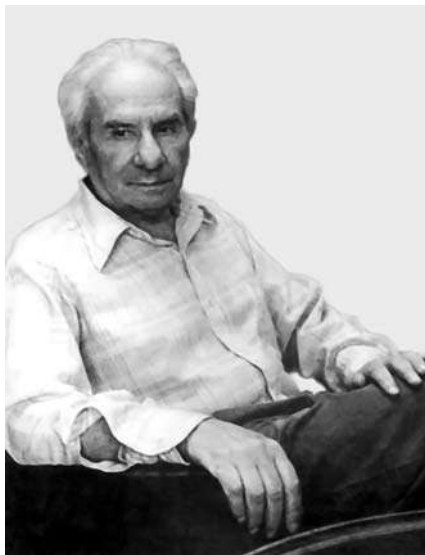
Подростки 1940–1950-х вошли в реальную жизнь в условиях стремительно меняющихся социальных ориентиров и ценностей. Победное ликование, разруха, пропагандистские заклинания о превосходстве советского образа жизни над западным, буржуазным, презрение к «свободному миру» с его аморализмом и разлагающимся благополучием, контрастировали с тотальной нищетой, убожеством коммунального быта, с рассказами очевидцев, вернувшихся из оккупированной Европы, с кампанией насильственной эвакуации фронтовых инвалидов-калек из столиц и крупных городов в особые зоны отчуждения – на остров Валаам и другие «резервации».

Отмена в 1947 году официального празднования Дня Победы – к нему вернулись только в 1965 году – и ликвидация материальных

льгот за боевые награды, лицемерно рекламируемая процедура самых свободных и демократических «выборов» из одной санкционированной кандидатуры, уже привычная для взрослых, но удивляющая своим абсурдом неокрепшее подростковое сознание, миграция «перемещенных лиц», возвращенных из фашистского плена и тут же отправляемых в ГУЛАГ, многие иные «бытовые явления» не проходили мимо внимания молодежи, необремененной устрашающим опытом старших. Она ждала разумных и мотивированных объяснений, но получала в лучшем случае невнятные и уклончивые ответы запуганных родственников и школьных наставников. Семья и школа по существу вытесняли подростка во двор, на улицу. Здесь, в кругу сверстников, нередко подверженных влиянию криминальных авторитетов, жизненные впечатления трансформировались в осознание необходимости сплочения «в стаю» – ради самозащиты и выживания в пространстве «множественных стандартов» и норм поведения в семье, в школе, в общественных местах, в компаниях ровесников.

Позднее, в театре середины 1950-х – начала 1960-х гг., атмосфера послевоенного подростково-молодежного «бездомничества» пронзительно отзовется в постановках пьес А. Хмелика «Друг мой, Колька!», А. Володина «Фабричная девчонка» и «Моя старшая сестра» – в Центральном детском театре, в Ленинградских Театре им. Ленинского комсомола и Большом Драматическом театре, в московском «Современнике», в Центральном театре Советской армии и других. Детдомовские «подранки» осваивали лукавые и жестокие законы современного бытия, пытаясь сохранить ростки природной правды жизни. Спектакли встретят в публике искренний отклик, официальная критика упрекнет их создателей в «мелкотемье» и «забытовленности».

Советское детство, отрочество и юность, бытование «в людях», освоение «своих университетов» регламентировались системой воздействия идеологических нормативов, начиная с самых ранних возрастных стадий – ясли, детский сад, школа – октябрята, пионерская организация, комсомол. Семья, неформальное уличное общение, литература, официальные пропагандистские зрелища, демонстрации,



А.М. Володин – драматург

митинги, гулянья и, наконец, тот же кинематограф, роль которого в силу широкой общедоступности и массового распространения была огромной, существенно корректировали агитпроповскую схему. Но проблема выбора – жить в русле официоза или искать собственных путей социализации – для каждого подрастающего человека рано или поздно становилась актуальной.

Условие «двойных стандартов», «зигзаги идеологии» создавала напряжение в подростковой и молодежной среде. Немалую роль здесь сыграли регулярно обсуждаемые в школах, техникумах, институтах идеологические и политические акции, направленные против интеллектуальной, научной, художественной, политической элиты, – публичное обличение и охаивание «предателей Родины» еще недавно прославляемых ученых, литераторов, художников, музыкантов, театральных и киноработников, критиков-космополитов, режиссеров-формалистов, государственных и партийных функционеров. Через руки школьников и студентов проходили изымаемые из оборота книги, учебники, «устаревшие» учебно-методические пособия с портретами скомпрометированных вождей, военачальников, деятелей культуры. Тираж известных романов «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова, выпуск которых в массовой серии «Библиотека советского романа» широко рекламировался, в 1952 году был внезапно изъят со склада готовой продукции типографии «Печатный двор» и пущен под нож. Но совсем не случайно ранее выпущенные книги М. Зощенко, А. Ахматовой, А. Грина и других литераторов, упомянутых в Постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года, в ходе «чистки библиотечных фондов» таинственно «пропадали» из книгохранилищ и оседали в «межличностном обменном фонде».

В конце 1940-х гг. наглухо захлопывается «железный занавес», разворачивается новая кампания борьбы с джазом – порождением враждебной буржуазной идеологии. Многие известные музыканты, в том числе Эдди Рознер, Вадим Козин, репрессированы. Немногие избежавшие роспуска джазовые коллективы переименованы в «эстрадные оркестры», «музыкальные ансамбли». Этой участи не избежал даже «Заслуженный коллектив Республики», руководимый Л. Утесовым. Теперь в веселые мотивы его оркестра влетают сюды агитпроповские надрывные краски «Песни американского солдата»:

Вы мне говорили: «Герпи, солдат, храбрым воином будь!
Вы же мне говорили, что я ваш брат
Дайте ж мне хоть что-нибудь.

Даже прочно внедрившиеся в массовое досуговое времяпровождение мелодии советских композиторов подлежат «переинтонированию» и «облагораживанию» в духе соцреализма – кинофильм

«Веселые ребята» с музыкой И. Дунаевского временно изъяты из проката и возвращается «переозвученным» в новой приглашенной редакции, смягчающей джазовые интонации и ритмы.

Борьба за советский «мажорный», «оптимистический» образ жизни, за идеологическое здоровье молодежи велась в стране широким фронтом. Пионерские, комсомольские ритуалы – линейки, слеты, сборы, маевки, костры и пр. – непременно сопровождались утвержденным набором песен, концентрированно и образно отражающих воспитательно-идеологическую составляющую бытия подростка. «Гимн пионеров Советского Союза», «Широка страна моя родная», «Марш энтузиастов», «Каховка» сохраняются в обороте с довоенных времен. Песни эмоционально «программируют» образ жизни, настроение «текущего момента»:

Над страной весенний ветер веет,
С каждым днем все радостнее жить.
И никто на свете не умеет
Лучше нас смеяться и любить.
Сталин – наша слава боевая!
Сталин – нашей юности полет!
С песнями борясь и побеждая,
Наш народ за Сталиным идет!
Нам даны сверкающие крылья.
Юность нам прекрасная дана и т.д.

Одновременно культивировались песни, прославляющие подвиги и деяния красных наркомов и военачальников. Главным, конечно, оставался Сталин, но рядом – неперемненные соратники Ворошилов и Буденный. Эмоциональный диапазон широк, от фамильярного, панибратского до панегирического.

Эй ты, Ворошилов, нарком дорогой
Буденный с тобой и победа с тобой....
Из-за поля, из-за леса гостем, гостем дорогим
Прискакал донецкий слесарь Ворошилов Клим...

«Номенклатура» песенных героев постепенно расширяется не только за счет боевых красных командиров и военачальников. В круг «воспеваемых» входят главный чекист маршал Л. Берия, главный железнодорожник и почетный метростроевец Л. Каганович, главный идеолог А. Жданов и некоторые другие члены Политбюро.

Спасибо Жданову Андрею
Что все дела у нас на редкость хороши!
Над нами реет сталинское знамя
Мы веселимся и смеемся от души!

– поют в Ленинграде на праздничных демонстрациях, проходя мимо трибун перед Зимним дворцом.

«Песня о маршале Берия» звучала в дни первых послевоенных выборов в Верховный Совет СССР.

В нем сердце смелое, большое
Для дел больших и для побед.
Любимый доблестной страной,
Он дружбой Сталина согрет.
Овеян славою народного доверия
От юных лет мечтой прекрасною горя,
Хранит родной товарищ Берия
Завоеванья Октября.

«Песня о Лазаре Кагановиче» чаще других исполнялась в День железнодорожника.

Нашей песне печаль незнакома,
Веселее ее не найти.
Этой песней встречаем наркома
Дорогого наркома пути.
За моря далекие, сквозь леса высокие
Песня пролетает ветерком.
Эх, льется, разливается – Песне улыбается
Каганович, сталинский нарком.

Здоровье, успех, коллективная сплоченность, комсомольский задор царили и в столице, и в дальней глубинке, на фабриках, заводах, в рабочих и институтских общежитиях.

«Пусть дни нашей жизни, как волны бегут, мы знаем, что счастье нас ждет впереди. Порукой в том юность и радостный труд, и жаркое сердце в груди!».

«У московских студентов горячая кровь, неподкупные души и светлые лица». Авторам казалось, что по этим броским признакам московских студентов легко было отличить в толпе «неместных» соотечественников.

Но параллельно официально-парадному репертуару в реальном повседневном обороте бытовал устойчивый набор «сниженных» шуточных, юмористических, дворовых песен, романсов, куплетов, заимствованных еще из репертуара мюзик-холла и кабаре нэповской поры, из криминальной субкультуры. «В нашу гавань заходили корабли», «Джон Грей», «Мурка», «С одесского кичмана бежали два уркана», «Шумит ночной Марсель», «В Кейптаунском порту» и др. Популярными в обиходе становились мелодии из тех же трофейных и американских фильмов, куплеты Джорджа из «Динки-джаза» – «Мой дед был храбрым и простым солдатом», исполняемыми часто на достаточно фривольный текст, а также песни союзников о непобедимом и неунывающем летчике Джеймсе Кеннеди.

К демонстрациям Первомая и ноябрьских годовщин миллионными тиражами выпускались малоформатные книжки-песенники. Энтузиасты-запевалы комсомольским задором зажигали пламя социального оптимизма по мере продвижения колонны к правительственному трибунам.

Песенную моду предвоенных и послевоенных лет, отражающую социальные настроения широчайшего диапазона, воплощали Клавдия Шульженко, Лидия Русланова, Леонид Утесов, Марк Бернес, Изабелла Юрьева, Вадим Козин. Гражданский, нравственный резонанс их песен обладал чудодейственным воздействием. Своими выступлениями они расширяли рамки времени, границы сословий, помогали преодолеть ужасы войны, послевоенную нищету и убогость коммунального быта, давали опору в жизни. Диапазон их концертного репертуара позволял каждому «простому человеку» найти себя и в гражданской лирике, и в интимном городском романсе, и в сентиментальном воспоминании.

Атмосфера «холодной войны» причудливо отразилась на духовном климате общества. Культурная политика обостряется яростной борьбой с космополитизмом, с враждебными западными влияниями, а заодно и с «живучим» буржуазным наследием – с мещанским романсом, цыганщиной, мелкотемьем, пустым зубоскальством. Идеологическое ведомство пыталось вытравить из культурного бытования чувства индивидуального, личного переживания, стремилось унифицировать, стандартизировать частную жизнь, подчинить ее санкционированному формату, предельно сузить суверенное, приватное пространство человека. Сквозь строй разного рода проработок и оргвыводов, вплоть до крайних репрессий прошли многие известные артисты – Л. Русланова, В. Козин, З. Федорова. В городском романсе, лирической песне и поэзии усматривалась опасность неординарности, субъективности, ухода в заслоненную от контроля сферу личных переживаний и чувств, расслабляющих коллективистский «мажор», расшатывающих единодушие социальной сплоченности.

Тем не менее, несмотря на жесткие культурно-политические установки и административные препоны, поток грамзаписей, хлынувший в страну с массовой армейской демобилизацией, ареал вокально-песенного жанра в пространстве бытования музыки стремительно расширялся. Пластинки с записями европейских звезд эстрады и мюзик-холла, в том числе и эмигрантских, стали распространенным товаром на черном рынке. Они широко тиражировались отечественными кустарями-предпринимателями на рентгеновской пленке и наряду с виниловыми оригиналами пользовались огромным спросом. Песни Петра Лещенко принесли в послевоенный быт ритмы модных ресторанных мелодий, переплетаясь с интонациями цыганских и русских песен и городского фольклора. «Моя Марусечка», «Марфуша», «Покидая вчера Будапешт», «Спи, мое бедное сердце», «Не уходи» ... В реальном досуговом пространстве душещипательные и плясовые мотивы неожиданным образом интонационно и даже смыслово

перекликались с бравыми патриотическими и лирическими песнями популярных советских композиторов – «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех», «А я остаюся с тобою, родная моя сторона! Не нужен мне берег турецкий, и Африка мне не нужна» («Летят перелетные птицы»), «Ночь коротка, спят облака, И лежит у меня на ладони незнакомая ваша рука» («Офицерский вальс»), «Песенка фронтового шофера», «Полевая почта» и мн. др.

Песня сопровождала советского человека с младенческих лет до старости, с детсадовской поверки до ветеранских вечеров танцев на площадках столичных парков и сельских клубов.

На школьных вечерах, после первомайских и ноябрьских демонстраций и митингов с чествованием передовиков и ударников традиционно устраивались танцы. Усилиями методических кабинетов домов художественного воспитания и культпропотделов ВЦСПС разрабатывались специальные рекомендации по проведению развлекательных мероприятий. Они регламентировали проведение встреч пионеров и комсомольцев мужских и женских школ – с 1943 до осени 1953 года обучение в стране осуществлялось раздельно. В методиках подробно описывались санкционированные танцы, фасоны праздничной одежды – белый «верх», черный «низ», парадный гимназический фартук девочек, форменная куртка или глухой китель подростков. Борьба с космополитизмом в разгаре, программа вечеров открывалась «русским бальным», за ним следовали вальсы «Осенний сон» или «На сопках Манчжурии», затем «па де грас», «па де патинер», «па д'эспань» и множество других «па де», которые почему-то числились по реестру отечественной хореографии, а также народные танцы – «полька-тройка», «молдавеняска», «барыня», «яблочко», хороводы, массовые игры «А мы просо сеяли...» и проч. «Музыка толстых» – по формуле М. Горького – танго, фокстрот, румба и др. – в школьных стенах категорически запрещались, однако ставить пластинки с песнями военных лет не возбранялось, и потому популярные шлягеры – «Андрюшу» Клавдии Шульженко, «Песенку фронтового шофера», «Темную ночь», «Шаланды, полные кефали...» в исполнении Марка Бернеса, «Летят перелетные птицы», «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех», «С боем взяли город Брянск» Леонида Утесова заменяли танго и фокстрот: усталые педагоги-надзиратели подчас закрывали глаза на танцевальный экстаз.

Характеристика жизни послевоенной молодежи представляется важной для оценки и понимания социально-психологической атмосферы, насыщенной политической демагогией и фальсификацией основных норм бытия, в которых трансформировались ее ценностные установки, мировосприятие, мировоззрение. Молодежь, по сути дела, оказывалась перед выбором – принять официозный поведенческий стандарт существования в поле осознанной внутренней несвободы, туманно обещающей в перспективе относительно устойчивые социаль-

ные гарантии, благополучие, а может быть, и карьерный рост со всеми вытекающими отсюда последствиями, или уйти в сферу скрытого, а иногда и явного несогласия, в пространство латентной субкультуры и оказаться вытолкнутой из монолитной системы санкционированных идеологических стереотипов, а затем, может случиться, и из всей системы социалистического бытия.

Послевоенная молодежь, как динамичная и социально-подвижная часть общества в силу своей возрастной восприимчивости и мобильности остро чувствовала перекосы общественного развития. Декларируемый образ жизни все резче расходился с реальным. Социализация как массовый процесс освоения образов поведения, норм, навыков, знаний, отношений и ролей, необходимых для полнокровного и всестороннего функционирования личности в обществе, ее самоидентификации, проходила на рубеже 1940–1950-х гг. искаженно и часто в непредусмотренных властью формах.

Советская цивилизация опиралась на авторитаризм тоталитарной системы. Она выстраивала идеологические стандарты жизни, отвергающие какую-либо вариативность поведения. Государственная культурная политика утверждала торжество коллективного «мы», уравнивала и нивелировала групповые различия во имя укрепления единства нерушимой социальной общности – советского народа, сплоченного вокруг партии, правительства и лично товарища Сталина. Такая политика порождала духовный конформизм, подавляла личную инициативу. «Выдвижение» социальных образцов, разного рода «трудовых починов», «начинаний» инициировалось и санкционировалось в партийных и комсомольских «верхах».

Агитпроп 1945–1953 гг., призванный формировать молодежное сознание в духе коммунистической и патриотической морали, своей навязчивостью и одновременно непоследовательностью подчас добивался обратного результата. Отечественные биографические фильмы, тематические спектакли о жизни ученых, музыкантов, художников, писателей назойливо убеждали зрителей в безусловных приоритетах русской идеи, научной и художественной мысли. Из них следовало, что Глинка вместе с «Могучей кучкой» яро боролся с «итальянщиной», а изобретения паровой машины, электричества, радио, телеграфа, телефона принадлежат не Маркони, Эдисону, Уатту и Стефенсону, а только Ползунову, Яблочкину, Попову и многим другим отечественным самородкам-мыслителям. В городском фольклоре родился лозунг – «Россия – родина слонов».

Миссия учителей-наставников, транслирующих в сознание подрастающего поколения знания и опыт прошлого, становилась тяжелой. Новые учебники выходили с опозданием, приходилось устно и письменно опровергать печатную информацию и известные исторические источники. Что же касается бытовой музыки, то в частных собраниях сохранялось много нот, песенников и пластинок поры «нэповского угара», многое завезли из оккупированной Европы и по-

тому на домашних вечеринках звучали лихие песни Лещенко, сладостные джазовые мелодии Третьего рейха, шлягеры Марики Рёкк, европейских и американских эстрадных и кинозвезд. Пропагандистская ложь и демагогия высвечивались и в бытовых мелочах – вывески «Инкассаторский пункт по приему коммунальных платёжей» заменили на «Приходные классы», стёп переименован в «ритмический танец», конгрессы – в съезды, адаптер на проигрывателе велено называть «звукоснимателем», электропатефон – проигрывателем, трамвайный пантограф в дугу, город Петергоф переименовали в Петродворец, футбольные матчи – в спортивные состязания, а игроки – голкиперы, форварды – во вратари, нападающие, защитники и т.д. Темпераментный спортивный радиокomentатор Вадим Синявский сбивался, путался в русскоязычных понятиях, но вскоре и он освоил русифицированную лексику.

Последовательности, однако, не хватало не только азартному Синявскому. Если вывески кафе, магазинов и кинотеатров «Норд», как и одноименных папирос, печенья и конфет заменили, естественно, на «Север», то в Москве на центральной магистрали – улице Горького – открылся модный «Коктейль-холл», а в ресторанах треста «Интурист» джаз, подпитываемый щедрыми чаевыми заезжих иностранцев, веселил гостей столицы и прикормленную богемную элиту. Попастъ туда было заветной мечтой столичной молодежи.

Тем временем идеологическая борьба с буржуазными проявлениями в исторической, биологической, экономической науке, в культуре, с космополитизмом и формализмом в искусстве развернулась не только в прессе, но и на политзанятиях в школах, техникумах, вузах. В массовом сознании подчас складывалось предположение о том, что дискредитация интеллигенции – творческой, научной, технической – это наступление на ростки свободомыслия, духовной независимости, развернутое по всему идеологическому фронту. Радиосообщения, газеты, журналы, не говоря уже об учебниках, не поспевали фиксировать колебания генеральной линии партии: от многих освоенных положений и концепций необходимо было в спешном порядке отмежеваться. Новые «правильные» идеи излагались оперативно, как некогда фронтовые сводки, по свежим материалам, публикуемым в газетах «Правда», «Комсомольская правда», «Культура и жизнь», в журналах «Большевик», «Партийная жизнь». Но если «интеллигентское сообщество», вобрав в себя опыт репрессий 1920–1930–1940-х гг., было «обезврежено» проводимыми акциями, то молодежь в силу возраста и неопытности реагировала более свободно. Наивное «отщепенчество» юных «несогласных» проявлялось в поведенческо-бытовом русле: эпатажирующая погоня за иностранным тряпьем и сигаретами как эмблематикой «свободного мира», рискованная «фарцовка», распространившаяся в столицах и крупных городах обрела форму идеологического вызова, опасного прецедента. Конфликт молодежи с

режимом гневно осуждался на пионерских слетах и комсомольских собраниях, выплеснулся на страницы периодики, в журналы, газеты, на эстрадные и театральные подмостки.

На выполнение показательных репрессивных акций – ловлю уличных фарцовщиков, «длинноволосых», с последующим публичным разрезанием узких брюк, вызывающе цветных пиджаков, галстуков, броских причесок – власти бросили передовые отряды комсомольцев, милиции, дружинников. За отловом «неблагонадежных» следовало исключение из комсомола, отчисление из учебных заведений, со службы, изъятие паспорта, ссылка на 101 километр, наконец, аресты и суды по обвинению в тунеядстве извлечении нетрудовых доходов, в аморальном поведении, в нарушении общественного порядка, в нелегальной торговле, в несанкционированных связях с иностранцами и пр. Расслоение «молодежи страны советов» и формирование ее субкультурных сообществ началось еще до смерти Сталина, параллельно с тотальным подавлением интеллигенции и ужесточением жесткого казарменного режима.

Молодежное субкультурное сообщество *стиляг* не выдвигало никакой политической программы, но предполагало обособление в свою автономную возрастную группу, примерно соответствующую возрасту комсомольскому – 14–28 лет – по признакам внешнего поведения, по установкам на западные формы досуга, ориентированным на развлекательную культуру – музыку, танцы, формы релаксации. Наконец – на моду, на стиль жизни, на независимую от бытующих форм общественных нравов эпатазирующую форму поведения. Основную массу представителей этой субкультуры составили старшекласники-школьники, студенчество, к которым примыкали и другие слои молодежи, претендующие на относительную автономию существования. Так или иначе, но раскол в молодежном сознании конца 1940-начала 50-х гг. наметился отчетливо.

В житейском пространстве, регламентируемом системой идеологического контроля, *стилягам* стало тесно. Они все более демонстративно позиционировали свою суверенность, дистанцировались от «старших», все более откровенно и публично проявляли снисходительный скептицизм к «предкам», хотя никак не претендовали на активное созидательное участие в жизни *такого* общества, государства, страны. *Стиляги* устранялись от преемственности социальных и духовных ценностей. Не все новое поколение, но заметная его часть «вываливалась» из официозного контекста, хотела независимости и организовывала быт по-своему.

На рубеже 1940–1950-х гг. власти удалось загнать интеллигенцию, подчас силами самой интеллигенции, в своего рода духовную резервацию. Растущую молодежь оказалось укротить труднее. Усилий комсомольских дружинников, активистов, милиции оказалось недостаточно, им в помощь были призваны пресса, радио, кинематограф, театр: необходимо было сформировать в широком

массовом сознании соответствующее общественное мнение. Но и административно-силовые меры, и агитационно-пропагандистские акции, показательные демонстрации «отрицательных явлений среди некоторой части подверженной буржуазной идеологии молодежи» – наглядные акции в виде тиражированных карикатур «Окон ТАСС», хлесткие фельетоны, обличительные эстрадные обозрения, спектакли и кинофильмы – оказались нерезультативны. Скорее наоборот – популяризировали распространение «социальной заразы». Обнажилось четкое противостояние системы ценностей, поведенческих ориентиров, смыслов, метафор молодежной субкультуры официальной догме, ее расхождение с картиной мира молодежи. Пропагандистская работа не столько идейно сплачивала «правильную» молодежь, сколько способствовала ее расслоению.

В кинематографе, в театре демонстрация нормативного поведения, приоритета «гражданского» над «духовным» оказывалась художественно и идеологически неубедительной, фальшивой. Вымученные однозначные характеры, нарочитые сюжетные конструкции, примитивные метафоры не могли скрыть искусственность конфликта и ложность самой идеи, вызывали в зрительном зале смех, солидарность с осуждаемыми персонажами. «Никто не хотел признавать родство с этими карикатурными фигурами в зеленых пиджаках, с набриолиненными коками, вихляющимися в непристойном танце бугивуги, – вспоминает драматург В. Славкин, автор нашумевшей уже в конце 1970-х гг. пьесы «Взрослая дочь молодого человека». – Наверху шла схватка гигантов: Лысенко – Вавилов, Жданов – Ахматова, Берия – врачи-убийцы. А где-то внизу копошились стилиаги. Обычные ребята, простые парни, большинство из них не обладало высоким интеллектом, мало кто мог бы сформулировать свои общественные и политические взгляды. Казалось, какая от них исходит опасность? Этого не понимали ни они сами, ни интеллектуалы. Власть же сразу и безошибочно уловила угрозу. И увидела она ее в том, что новизна, которую предлагали стилиаги, была не на уровне идей, а на уровне быта. Стилиаги первыми бросили вызов суконному прокисшему сталинскому быту, этому незатейливому прокисшему сталинскому стилю, для которого само-то слово “стиль” не применимо. Но в этом бесцветном жиденьком зареве повседневной жизни и заключался один из секретов прочности нашего государства. Населением в униформе легче руководить, чем людьми в разноцветных пиджаках. Установочный фельетон Д. Беляева “Стилиага” появился в том же номере журнала “Крокодил”, где открывалась правительственная кампания против “безродных космополитов”. Задушить маститых космополитов было в каком-то смысле легче. Эти люди уже достигли чего-то в своих профессиях и положения в обществе, им было что терять, государству – что отнимать у них. Стилиаги же были еще почти никем – школьники, студенты, молодые ребята. Отнять у них можно было одно – будущее. Этим и занялись комсомольские организации, вузовское начальство,

исключая их из институтов, выгоняя из комсомола и выдавая тем самым волчий билет на всю жизнь. За что? За джаз, за узкие брюки, за танцы неуставного образца...»²⁰

Смена мифологии и ее последствия

5 марта 1953 года объявили о кончине Сталина, 9 марта состоялись похороны. В Москве, на Трубной площади, в неуправляемой толпе погибли сотни затоптанных людей.

В конце июня 1953 года арестовали «врага народа» Берия, но в газетных киосках еще долго торговали его брошюрой – программной речью на XIX съезде КПСС, где излагались «тринадцать признаков социалистической нации», а в дачных электричках субботняя публика распевала частушку:

Растет в Гурзуфе алыча
Не для Лаврентий Палыча
А для Никит Сергеича
И Вячеслав Михалыча.

(Первый – Берия, второй – Хрущев, третий – Молотов. – *В.Д.*)
И другой вариант – плясовой, вприсядку:

Берия, Берия вышел из доверия,
А товарищ Маленков надавал ему пинков.

Не забыли и «дело врачей», развязанное осенью 1952 года, и его жерту профессора Вовси, брата С.М. Михоэлса:

Дорогой товарищ Вовси, до тебе я рад
Это значит, что ты вовсе и не виноват.
Долго-долго ты томился во тюрьме сырой,
Но свергать ты не решился наш советский строй.
Ты не порти себе нервы, кандидат наук,
Из-за б..., из-за стервы Лидки Тимашук.

(Лидия Тимашук – врач Кремлевской больницы, «разоблачившая» происки врачей-евреев. – *В.Д.*). Блатной надрыв причудливо смешивался с правозащитным пафосом.

Старшим школьникам в 1953 исполнилось по 16–19 лет, студентам 18–24. Переломное время совпало с переходным возрастом. Социальный резонанс, вызванный смертью Сталина, обогатил советских людей новым осознанием жизни, очистил и расширил пространство собственного духовного существования. Конечно, реальные перемены отчетливо материализовались спустя годы, но, тем не менее, десятилетие 1945–1956 годов определило мироощущение, «картину мира» послевоенных поколений, тех, чья активная деятельность пришлось на вторую половину XX века и завершилась развалом Советского государства. «В начале пятидесятых из школьных стен

²⁰ *Славкин В.* Памятник неизвестному стилиаге. М., 1986. С. 6.

стали выходить выпускники, которые, несмотря на военное детство, на нищие послевоенные годы, несмотря на отсутствие информации о своих сверстниках за рубежом, тем не менее, были уже современной **молодежью**, – пишет И. Третьяков. – Да и само слово “молодежь” стало приобретать совсем другой смысл, чем в формуле “Молодежь Страны Советов”. В традиционной советской идеологии это слово не имело социального смысла, оно обозначало лишь возраст. Человек-ребенок, человек-подросток, человек-старик. Все это один и тот же советский человек, но в разные моменты своей жизни. И вот впервые в истории нашего государства молодежь пятидесятых почувствовала свою жизнь не одной из стадий развития советского человека, а своей отдельной самостоятельной замкнутой жизнью»²¹.

Происходящие в стране события 1950–1960-х гг. не только подвергали испытанию сложившиеся социальные и идеологические основы. Стремительные перемены заставляли людей заново переосмысливать жизнь, переоценивать установки, авторитеты и в ходе поступающей информации, и на уровне мироощущения, системных отношений. Приводимые ниже факты разномасштабны, неравновелики – для нас важнее хронология политических социальных и культурных событий, в плотном временном пространстве обрушившихся на сознание всех поколений, но прежде всего на поколение людей молодых, входивших в 1950-х годах в сознательную жизнь и формирующих свою систему личностных ценностных ориентиров*.

²¹ Третьяков И.А. Социальная группа – субкультура – личность: некоторые аспекты взаимодействия // Системные исследования культуры. М., 2005. С. 80–81.

*

1953 год

5 марта – смерть Сталина, 9 марта – похороны. Формирование руководства партии и правительства.

12 марта. Статья А.А. Фадеева «Гуманизм Сталина» // Правда, 1953, 12 марта.

27 марта. – Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об амнистии».

4 апреля. Сообщения о прекращении «дела врачей», обвиненных во вредительстве осенью 1952 года.

6 апреля. Реабилитация С.М. Михоэлса, погибшего в спровоцированной автомобильной аварии в 1948 году в Минске.

23 апреля. Реабилитация «космополитов» в статье «За боевую театральную критику» // Литературная газета, 1953, 23 апреля.

23 июня. Сообщение о восстановлении М.М. Зощенко в членстве Союза писателей СССР.

26 июня. Сообщение об аресте «врага народа» Л.П. Берия (расстрелян 22 декабря).

2 июля. Сообщение о Пленуме ЦК КПСС, разоблачившем антипартийную и антигосударственную деятельность Л.П. Берия.

15 июля. Сообщение о восстановлении дипломатических отношений СССР и Израиля.

*

27 июля. Подписание соглашения о перемирии в Корее.

26 августа. Сообщение о создании в СССР водородной бомбы.

17 октября. Партийное собрание Московского отделения Союза писателей СССР осудило литераторов «лакировщиков действительности» и редакционный произвол в издательствах.

21–24 октября. XIV пленум ЦКП обсудил доклад К.М. Симонова «Проблемы развития современной драматургии».

Декабрь. Статья В. Померанцева «Об искренности в литературе» // *Новый мир*, 1953, № 12.

1954 год

6 января. Редакционная статья «Смелее разворачивать критику в творческих организациях» // *Правда*, 1954, 6 января.

20 февраля. Коллегия Министерства культуры СССР – пьеса Л.Г. Зорина «Гости» признана враждебной, клеветнической, изъята из репертуара театров.

5 мая. Встреча М. Зощенко и А. Ахматовой с английскими студентами в ленинградском Доме писателей.

Май. Из редакции журнала «Новый мир» изъята поэма А. Твардовского «Теркин на том свете». Радиостанция «Голос Америки» начинает ее чтение в эфире.

28 апреля. Драматурги А. Суров и Н. Вирта исключены из Союза писателей за аморальное и антиобщественное поведение.

Май–июнь. В печати развернута резкая критика пьесы «Гости» Л. Зорина, романа «Времена года» В. Пановой, пьесы «Наследный принц» А. Мариенгофа, статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе» и др.

Июнь. На собрании ленинградских писателей осуждено поведение М. Зощенко на встрече с английскими студентами.

18 июля. Принято Постановление Совета Министров СССР «О введении совместного обучения в школах».

31 июля. В статье «Поговорим о судьбах и нуждах литературы» очеркист В. Овечкин требует пересмотреть порядок присуждения Сталинских премий и нормы авторского права.

11 августа. С поста главного редактора журнала «Новый мир» снят А. Твардовский, назначен К. Симонов.

13 декабря. Встреча руководителей партии и правительства с литераторами в связи с предстоящим 2-м съездом ЦКП. Антисемитское выступление М. Шолохова в связи с критикой повести И. Эренбурга «Оттепель».

15–28 декабря. 2-й съезд ЦКП. М. Шолохов осужден за грубые выпады в адрес писателей.

1955 год

Февраль. Сообщение об образовании новых общесоюзных журналов – «Нева», «Дружба народов», «Юность», «Иностранная литература», «Молодая гвардия».

Май. Сообщение об организации оборонительного Варшавского пакта восточноевропейских стран.

Октябрь, 25. Президиум ЦК КПСС отменяет высказанное на XIX съезде КПСС директивное утверждение Г.М. Маленкова о роли типического в литературе и искусстве.

*

Ноябрь. Сообщение Военной коллегии Прокуратуры СССР об отмене приговора 11–18 июня 1952 года в отношении деятельности Еврейского антифашистского комитета и полной политической реабилитации С.М. Михоэlsa.

26 ноября. Сообщение о реабилитации В.Э. Мейерхольда, расстрелянного 2 февраля 1940 года.

31 декабря. Президиум ЦК КПСС образовал Комиссию по реабилитации жертв политических репрессий 1930-х годов.

1956 год

14 февраля. Открытие XX съезда КПСС.

25 февраля. Выступление Н.С. Хрущева на закрытом совещании с докладом «О культе личности и его последствиях».

5–9 марта. Демонстрации и митинги в Грузии с требованием отмены решений XX съезда КПСС и восстановления «доброе имени» Сталина. Выступления подавлены армией.

8 марта. Постановление о сокращении предвыходных рабочих дней на 2 часа.

10 марта. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О ежемесячном авансировании колхозников и дополнительной оплате труда».

26 марта. Обращение в ЦК КПСС группы писателей – К. Чуковский, Вс. Иванов, В. Каверин, Л. Кассиль, Э. Казакевич, Н. Тихонов с просьбой о полной реабилитации М.М. Зощенко.

Апрель–май. В членстве в Союзе Советских писателей посмертно восстановлены И. Бабель, М. Кольцов, Иван Катаев.

15 апреля. Спектаклем «Вечно живые» по пьесе В. Розова открылся Московский театр-студия «Современник».

10 мая. Отменена плата за обучение в старших классах средней школы, в техникумах и вузах.

13 мая. Самоубийство А.А. Фадеева.

25 мая. Установлен шестичасовой рабочий день для рабочих и служащих моложе 18 лет.

30 июня. Принято Постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий», опубликовано 2 июля.

Июнь–июль. Требования литераторов (О. Берггольц и др.) отменить Постановление ЦК ВКП(б) 1946–48 гг. по идеологическим вопросам (Отвергнуты Идеологическим отделом ЦК КПСС).

8 сентября. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об учреждении Ленинских премий».

Октябрь. К руководству Ленинградским Большим драматическим театром им. М. Горького приглашен Г.А. Товстоногов.

Октябрь. Подавление войсками Варшавского пакта восстания в Будапеште.

24 октября. Реабилитирован поэт А.В. Жигулин.

2 ноября. Демонстрации молодежи в Вильнюсе и Каунасе в День поминовения умерших. В ответ произведены аресты и отчисления студентов из учебных заведений.

3 ноября. Постановление ЦК КПСС «Об издании журнала “Вопросы теории и истории литературы”».

Послевоенное поколение в целом выросло и социализировалось в обстановке разрухи, нищеты, сиротства, беспризорничества, безотцовщины, семейного неблагополучия. Традиции домашнего воспитания оказались практически вытеснены, с одной стороны, фальшивой лозунговой риторикой агитпропа, пионерско-комсомольского и школьного быта, с другой стороны – полукриминальной жизнью улицы, дворовой романтикой. В этих условиях базовые нравственные ценности свободы, истины, чести, добра, справедливости, наконец, смысла жизни неизбежно смещались, они циркулировали в рамках «двойного стандарта» и транслировались в реальную жизнь сильно деформированными.

Молодежной субкультуре присущ переходный характер, причастность к ней ограничена во времени быстрым перемещением в старшую возрастную когорту. В ходе усилившихся темпов социализации страх перед опытом реальности, недоверие к «отцам», боязнь груза личной ответственности уступили место готовности выйти из зоны иждивенчества, инфантильности, молодежной зависимости. «Вхождение в зрелость», приобщение к жизни взрослых и опровержение ее ценностных установок обещало новому поколению признание престижного статуса. Обострившийся кризис ценностей взрослого и молодежного мира предполагал соответствие жизненных ориентиров. Идеалистические, умозрительные, максималистские представления нуждались в корректировке реальностью. Стимулы познания жизни, обретения личного счастья, душевной гармонии, справедливости волновали публику и художников разных поколений. Борьба за частную жизнь средствами искусства, за право на суверенность убеждений и чувств, за свободу выбора определяла успех многих литературных, кинематографических, театральных произведений.

Молодежная субкультура послевоенных лет оказалась расколота подчас противоположными ориентациями на разные системы ценностей. Часть «передовой» комсомольской молодежи рекрутировалась в номенклатуру, в управленческий, идеологический аппарат, в комсомольско-партийную бюрократическую элиту, в структуры МВД, КГБ и подчинялась установленным правилам, становилась функционерами системы, винтиками государственной машины.

Становление новых социальных ценностей и установок в молодежной среде вобрало в себя процессы десталинизации. Новое поко-

*

11 декабря. Союз писателей восстановил посмертно в членстве Б. Пильняка.

Декабрь . В прессе началась широкая кампания по осуждению романа В. Дудинцева «Не хлебом единым».

Декабрь. Организован семинар правозащитника Ю.Ф. Орлова.

Декабрь В самиздате распространен манифест А. Терца (А. Синяевского) «Что такое социалистический реализм?»

ление преодолевало подростковый возраст. В это же время заметно возросла социальная активность интеллигенции.

Именно на этой стадии пробуждения гражданского достоинства, социального самосознания возникло духовное, идейное сближение интеллигенции с молодежью.

Смерть Сталина весной 1953 года пошатнула авторитет власти, сняла с нее флер сакральности, вернула значимость общественному мышлению, расширилось поле приобщения (часто иллюзорного) к нему частного человека. В эту пору укрепился и возвысился авторитет художника как выразителя мнений «рядового», «простого человека». Необходимость выбора – как художником, так и публикой – между властью прежней, «сталинской», и новой, «хрущевской», нарастала, часто создавая напряженность. Декларируемое морально-политическое единство народа, несокрушимая сплоченность вокруг партии и правительства, ленинского ЦК в реальности все чаще компрометировалось трескучей пропагандистской риторикой, не способной скрыть растущее расслоение общественной, культурной, духовной, «частной» жизни. Социокультурные изменения в обществе становились необратимыми, очевидными: искусство, литература, театр все чаще выступали «движителями» этого процесса, показывали пересечение интересов (подчас взаимоисключающих) идеологии, политики, культуры, личности в разных социальных срезах и культурных модификациях, наконец, в коллизии отношений сценического характера и обстоятельств. Меняющаяся среда обитания диктовала советскому человеку новые парадигмы поведения. Расширяющееся информационное пространство привело его к осознанию себя в новом социально-психологическом и социально-этическом поле, в котором складывалась своя система ценностей, формировалась новая шкала оценок поведения, новый механизм формирования (и крушения) профессиональных, гражданских, нравственных репутаций.

В 1956 году маятник общественного настроения резко качнулся – от XX съезда КПСС к подавлению венгерского сопротивления – и разделил новое поколение на достаточно отчетливые лагеря. И. Бродский причислил себя к «поколению 1956 года», разбужденному венгерским восстанием: «Боль, потрясение, скорбь, стыд за нашу беспомощность»²². «После того как краснорозетные танки – гордость и мечта нашего детства – давили в Будапеште наших сверстников, кровавый туман застил нам глаза, – вспоминал В. Буковский. – Мы, дети социалистических трущоб, готовились как-нибудь поутру расстрелять безразличие и сдохнуть... Мы не планировали создать какой-нибудь строй взамен – нам нужен был взрыв, момент наивысшего на-

²² Бродский И. Символ свободы // Литературная газета. 2000, 24–30 мая, № 21. С. 10.

пряжения, когда вдруг по всем улицам Москвы поднимутся НАШИ и неудержимо пойдут на штурм всех Лубянок, партийных комитетов и министерств»²³.

Официозная «картина мира» теряла свою устойчивость, дробилась на субкультурные варианты новых ценностных установок, что проявлялось прежде всего в пересмотре событий исторического прошлого, в смещении краеугольных параметров национального и интернационального сознания, в движении личностных устремлений, в усвоении новых «уроков истории». Новая мифология вытесняла старую.

Смягчить противоречия в сознании масс могла, по опыту прошлых лет, оперативная и тотальная театрализация идеологии, стремительная смена декораций, эмблематики, ритуалов. Началась массовая агитационно-пропагандистская кампания переименований улиц, площадей, городов, регионов, культурных и общественных учреждений, связанных с именами Сталина и его соратников, причем не только почивших, но и еще активно действующих. Сталинград (до 1925 года Царицын) переименован в Волгоград, городу Молотову возвращено историческое название Пермь, Ворошиловград вновь становится Луганском, Орджоникидзе – Владикавказом, и т.д., и т.п. Фамилия Кагановича изъята из названий метрополитенов, вагостроительного и троллейбусного заводов и заменена Лениным. Такими мерами власть декларировала размежевание со сталинизмом и возвращение к исторически справедливым и «правильным» ленинским нормам.

В Ленинграде подземка для пущей основательности троекратно закрепила имя вождя – стала называться «Ленинградский орден В.И. Ленина метрополитен имени В.И. Ленина». Тем временем по Приморскому шоссе мощный бульдозер волок на тропе парную скульптуру – Ленин и Сталин в Горках. Петля троса накинута на шею Сталина, бульдозер, к изумлению случайной публики, вспарывая асфальт, перемещался в сторону городской свалки. Такие уличные «театрализованные представления» можно было наблюдать едва ли не в каждом городе, рабочем поселке, селе. В Москве на Ленинских горах, как и в Сталинграде-Волгограде, огромные фигуры Сталина безжалостно сбрасывали с высоких пьедесталов.

В столичном метро – «лучшем в мире» – над обновлением исторического мозаичного панно на «Комсомольской-кольцевой» трудились бригады реставраторов. В 1953 году соскоблили лик «врага народа» Берии и в освободившееся пространство поместили другого видного государственного деятеля с незапятнанной до поры репутацией. В 1956–1957 гг. масштаб реставрационных работ расширили за счет изъятия из мозаики Сталина и его соратников – Молотова, Маленкова, Кагановича, образовавших антипартийную, а точнее, антихрущев-

²³ Буковский В. И. Возвращается ветер... М., 1990. С. 77.

скую группу. Из наземного зала станции метро Курская-кольцевая вынесен монумент Сталину и на своде триумфальной арки слова михалковского гимна «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил» заменены другой строфой гимна: «Сквозь грозы сияло нам солнце свободы и Ленин великий нам путь озарил». (Впрочем, в 2009 г. в ходе капитальной реставрации станции строфа о Сталине вернулась на свое прежнее место.)

Из множества выставочных и музейных экспозиций также изымались живописные и скульптурные изображения Сталина. В воспоминаниях очевидцев и трудах историков наступает пора достоверных откровений, свидетельствующие о принципиальных расхождениях Сталина и Ленина, о странных обстоятельствах смерти Фрунзе, Орджоникидзе, Куйбышева, Кирова, о преступной ликвидации военной верхушки, о произволе судебных расправ 1937–1938 гг., о дипломатических, политических и военных просчетах в отношениях с Германией и проч. Вынос тела Сталина из Мавзолея в могилу у Кремлевской стены, согласно постановлению XXII съезда КПСС (1961), как и переименования улицы и метро «Охотный ряд» в проспект Маркса, также имели своей целью отделить в сознании масс «ошибочный» сталинизм от истинного марксизма-ленинизма, победоносно ведущего народ к торжеству коммунизма.

В середине 1950-х годов, после реабилитации политических заключенных в кинематографе и театре начался процесс обновления историко-революционной драматургии. Из пьес и сценариев Н. Погодина, А. Каплера, Т. Златогоровой и других известных авторов изымалась персона Сталина, обычно заменялась на Дзержинского, из кинокопий старых фильмов выстригались эпизоды с участием Сталина. На сценах появился блок пьес о Ленине, построенных на новых «исторически-достоверных» фактах («Третья, патетическая» Н. Погодина, «День тишины» М. Шатрова и др.). Взамен Сталинских премий учреждены Ленинские – как продолжение политики восстановления исторической истины и торжества социальной справедливости. В мае 1958 года ЦК КПСС издал Постановление «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», реабилитирующее гражданские и творческие репутации выдающихся советских композиторов – Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, С. Прокофьева, В. Шебалина, В. Мясковского и др.

Смена названий городов, улиц, площадей, – первый броский признак революционных перемен, смены эпох, официозных «картин мира». Процедура принятия новых названий и возвращения старых отнюдь не формальна и не равнозначна в своем смысловом содержании. Новое название ставит четкий рубеж времен, веку, подводит черту прошлому, стирая память о нем. Восстановленное же старое название устраняет временной период, выбрасывает из исторического оборота зачеркнутый «кусочек жизни», склеивая в памяти старую Мясницкую и Тверскую с нынешними Тверской и Мясницкой, старый

Санкт-Петербург – с Санкт-Петербургом современным. Так, в руках искусного киномонтажера «ненужные» эпизоды фильма бесследно исчезают в мусорной корзине. Дело режиссера-реставратора сделать швы незаметными для зрителя, придав удаленным друг от друга сценам органичное преемственное единство, историческую и художественную подлинность. Несметное число фильмов, спектаклей, живописных полотен, не говоря уже о фотографиях, подверглось во второй половине XX века этой «хирургической процедуре».

(Может быть, поэтому старшее поколение «северной столицы» в 1990-е годы высказалось против возвращения Ленинграду имени Санкт-Петербург: монтажные ножницы идеологов-реформаторов, лихо изъвав семь десятилетий, жизнь почти трех поколений, «склеили» Февральскую революцию 1917 года с Августовским путчем 1991 года. Итогом стал абсурдный компромисс – в общегражданских паспортах лиц, родившихся до 1991 года, местом рождения значится Ленинград, зато в заграничных паспортах всех, независимо от возраста, указан Санкт-Петербург. Да и Ленинградской области, как, впрочем, и Свердловской, после возвращения городам исторических имен оставили советские названия.)

На XX съезде КПСС, состоявшемся в 1956 году, культ личности Сталина осужден, деятельность партии, согласно ленинским принципам, управляется коллективным руководством и подотчетна съездам и конференциям. Обществу, стране, населению предлагалось стремительно переосмыслить не только образ жизни настоящего, но и кардинально переоценить недавнее историческое прошлое. Такая спешка не могла не вызвать волнения и даже смятения в сознании масс, в умах представителей самых разных социальных слоев. Протестные настроения прокатились по всей Восточной Европе, по советским кавказским республикам, что свидетельствовало о пробуждении общественной активности массового и личного самосознания.

В Германской Демократической республике демонстрации молодежи и забастовки строителей в июне 1953 года положили начало перманентным обострениям отношений с СССР. Остановились заводы и фабрики. Рабочие Берлина, Дрездена, Горица, Магдебурга вышли на митинги. Советские оккупационные войска под руководством боевых маршалов Чуйкова и Соколовского подавили восстание. В 1961 году возведена «берлинская стена», простоявшая до 1989 года. В Бидерице под Магдебургом на обелиске выгравировано: «Русским солдатам и офицерам, которым пришлось умереть потому, что они отказались стрелять в борцов за свободу 17 июня 1953 года»²⁴.

Стоит ли говорить, сколь сильно влияло на формирование молодежного сознания и систему ценностей поколения реальное участие в репрессивных акциях в «братских странах». (Попутно заметим, что

²⁴ *Сергеев С.* Запутались в сетях шпионажа // Известия. 2009, 21 июня.



Афиша спектакля Театра Сатиры «Баня».
Постановка Н. Петрова, В. Плучека, С. Юткевича, 1954 г.

исполнительские подразделения всех силовых ведомств – армии, МВД, КГБ и др. – формируются из молодежи призывного возраста и психологическое давление на молодое сознание в ходе выполнения приказов огромно. И сегодня, при нынешнем контингенте заключенных – около миллиона человек – надзирательские службы и штат ис-

полнителей наказаний составляет около 100 тысяч служащих, в подавляющем большинстве молодежи.)

Вскоре после XX съезда КПСС в Польше в творческой, молодежной, профсоюзной среде активизировалась деятельность дискуссионных клубов и корпоративных сообществ. В марте 1956 года поэт Антон Слонимский потребовал «вернуть словам подлинность смыслов, освободить общество от мифологии и страха»²⁵. Литераторов поддерживали рабочие, студенты, молодежь, они вышли на демонстрации с экономическими и политическими требованиями. Выступления поляков также были подавлены советскими войсками, к руководству страной пришел репрессированный Сталиным В. Гомулка, провозгласивший идею «национального коммунизма». В Венгрии протестные выступления 1956 года также начались в среде творческой элиты. Литераторы «кружка Шандора Петефи» потребовали суда над партийной верхушкой и реабилитации репрессированных деятелей искусства. Призывы подхватила студенческая молодежь, призвав сталиниста М. Ракоши передать власть либералу И. Надю. Советские войска подавили восстание, руководство партией и страной принял также репрессированный в сталинскую пору Янош Кадар.

Молодежь, служившая в Советской армии уже по призыву послевоенных лет, возвращалась после демобилизации к обычной жизни, весьма обогащенная серьезным социальным, гражданским опытом, подчас трагическими впечатлениями, что не могло не отразиться на формировании мировоззрения, на своем видении «картины мира», существенно отличающейся от пропагандистского официоза.

События в СССР и в странах Восточной Европы влияли на общественное настроение в стране, на новое осмысление реальности. Возвращение и реабилитация политических заключенных стали одним из поводов самоубийства генерального секретаря Союза советских писателей А.А. Фадеева. В предсмертном письме 13 мая 1956 г. Фадеев писал в ЦК КПСС: «Литература отдана во власть людей неталантливых, мелких, злопамятных. Единицы тех, кто должен был бы все это исправить, находятся в положении париев и – по возрасту своему – скоро умрут. И нет никакого уже стимула в душе, чтобы творить... Жизнь моя, как писателя, теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью, как избавление от этого гнусного существования, где на тебя обрушивается подлость, ложь и клевета, ухожу из жизни»²⁶.

Последствия сталинского правления проявлялись во всех областях жизни и получали широкий резонанс. В 1955-м 297 советских ученых – в их числе физики-академики П. Капица, Л. Ландау, А. Сахаров, И. Тамм, Ю. Харитон, И. Курчатов – в письме в Президиум ЦК КПСС

²⁵ Хоскин Д. История Советского Союза. 1917–1991. М., 1994. С. 349.

²⁶ Предсмертное письмо А.А. Фадеева в ЦК КПСС // Гласность. 1990, № 15. С. 6.

констатировали кризисное состояние биологической науки, вызванное деятельностью Т.Д. Лысенко и его сподвижников О. Лепешинской и Г. Бошьяна. 19 апреля 1956 года известный художник А.А. Платов призвал творческую интеллигенцию вытравлять из себя холуйство: «среднему поколению, которое отдало время на лакированные вещи или на культ личности, надо спешить»²⁷. Дискуссии в научной и художественной среде ширились и обострялись, в печати звучали требования расследовать и законодательно осудить преступления сталинизма.

В массовом сознании решения XX съезда КПСС определили четкую границу между поколениями «отцов» и «детей» – теми, кто знал о преступлениях режима, но не противостоял им, и теми, кто прежде всего в силу юного возраста не был о них осведомлен, не ориентировался в обстановке, жил в искаженных представлениях о прошлом и настоящем. В молодом поколении научной и художественной интеллигенции и прежде всего в студенчестве, сосредоточенном в учебных, исследовательских, в творческих коллективах, обострилось «стремление к истине», зрела готовность разрушить санкционированные информационные границы и выйти в широкое поле знаний, освоить новые и малодоступные независимые источники, развивать научный и культурный обмен, расширять гласность дискуссий вокруг спорных проблем в науке, в обществе, в культуре и проч.

В этих условиях Хрущев уже не решался следовать сталинской авторитарности и, по сути дела, снизил собственный авторитет и авторитет вождя СССР до уровня госслужащего-функционера, пусть и высокопоставленного. Попытки последующих лидеров «повысить планку», вернуться на пьедестал высокий ранг Вождя оказались неуклюжими, конвульсивными и лишь подтверждали необратимость исторического процесса. Властные персоны становились персонажами анекдотов. Духовный прорыв середины 1950–1960-х г. оказался мощным и продуктивным.

Академик П.Л. Капица четко артикулировал взгляды научного сообщества: социальное и культурное развитие определяется деятельностью людей ищущих, творческих, а следовательно, недовольных, ибо недовольство и является основным стимулом всякого творчества: «А активное недовольство – это беспокойные люди, и по складу своего характера на бывают послушными барашками, то есть такими, какими любят ученого наши бюрократы, ибо с ними наименее хлопотно работать»²⁸.

²⁷ Хрестоматия по отечественной истории (1946–1995). М., 1996. С. 468, 470.

²⁸ П.Л. Капица и Ю.В. Андропов об интеллигенции // Коммунист. 1991, № 7. С. 51–57; См. также: *Безбородов А.Б.* Феномен академического диссидентства в СССР. М., 1998; *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1996. С. 104.

Доклад Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС «О культе личности и его последствиях» усилил политические дискуссии в обществе, активизировал стремления молодежных сообществ выйти за рамки тотального партийно-комсомольского контроля. Призывы к свободе научных дискуссий и творческих экспериментов, к освобождению от идеологического диктата громко зазвучали в среде студенческой молодежи.

В октябре 1953 года в МГУ в ходе ежегодной комсомольской конференции несколько студентов физфака публично высказали недовольство преподаванием ряда дисциплин и отправили соответствующее письмо в ЦК КПСС. Результатом обращения в ЦК стало изменение курсов обучения и отстранение от работы декана. Однако, когда опыт коллективного сопротивления получил в 1955 году продолжение на историческом, филологическом, философском, механико-математическом, биологическом факультетах, специально созданная Московским горкомом партии комиссия зафиксировала «нездоровые настроения» и обвинила руководство Университета в классово-неправильном отборе абитуриентов: преобладающая доля в составе студенчества – до 80% – представляли выходцы из «непролетарских слоев населения», то есть из интеллигенции. Президиум ЦК КПСС 19 декабря 1956 года принял специальное письмо «Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских враждебных элементов». Партия осуждала «нелояльные», «безответственные» высказывания представителей творческой и научной интеллигенции – литераторов, художников, музыкантов, ученых, вузовских преподавателей, обращала внимание на негативные влияния несанкционированных мнений авторитетных деятелей науки и культуры на студенчество, указывала на косвенную связь с антисоветскими выступлениями молодежи в Москве, Свердловске, Ереване, Каунасе, Таллине и других городах. Но остановить процесс нарастающего свободомыслия в вузовской среде оказалось делом весьма трудным.

В Ленинграде студент В. Трофимов после XX съезда КПСС создал нелегальный «Союз коммунистов», призывал вывести из Восточной Европы советские войска и приступить к кардинальным социальным



В.П. Плучек –
главный режиссер Театра сатиры

экономическим реформам. В 1957 году в Москве была пресечена деятельность студентов, аспирантов, молодых преподавателей и ученых МГУ и Института востоковедения Академии наук СССР. Историк Московского Университета, секретарь факультетской комсомольской организации Л.И. Краснопевцев собрал студентов и аспирантов для разработки альтернативной политической программы общественного развития страны. 12 февраля 1958 года суд приговорил участников группы к длительным срокам заключения. В других московских, ленинградских, некоторых периферийных вузах были также выявлены группы инакомыслящих – в Московском химико-технологическом институте им. Д.И. Менделеева, в Московском архитектурном институте, в Ленинградском технологическом институте им. Ленсовета и др. Участников приговорили к различным срокам заключения по статье УК «антисоветская пропаганда и агитация». Аспирантка Института философии П. Челышева на партийном собрании осудила введение войск в Венгрию, за что была исключена из партии и выслана в Казахстан²⁹.

Уже в первые годы десталинизации в слоях интеллигенции также началось идейное расслоение. Первые его признаки наметились в творческой и научной среде – в литературе, театре, живописи, в публицистике, в научной историко-филологической и философской журналистике. Тенденции раскола обозначились на 2-м Всесоюзном съезде советский писателей в декабре 1954 года, на собраниях других творческих союзов.

Характерным для «оттепельных лет» стало сближение интеллигенции с молодежью на самых разных уровнях – обе стороны искали контакты, наверстывая упущенные возможности. Как взаимопонимание, так и обострение отношений возникали на разных уровнях, свидетельствовали о разрыве, «нестыковке» разных по своим установкам субкультурных слоев и неизбежной их конфронтации. Расслоение молодежи и интеллигенции первоначально обозначило два полярных лагеря – «левый» и «правый», «охранительный» и «оппозиционный». Но вскоре обнаружилась более дробная структура и промежуточные конформные группы с менее выраженным радикализмом. Пространство молодежной субкультуры (как и культуры интеллигентской) по признаку отношения к режиму дробится на официальную, «комсомольскую», «нейтральную», «подпольно-катакомбную», а ее носители на «верных подручных комсомола и партии», рекрутированных в госпартноменклатуру, в силовые структуры, в пропагандистский аппарат; на пламенных романтиков-энтузиастов, увлеченных возвращением к «ленинским нормам жизни»; на «нейтральную» молодежь, замкнутую на профессиональных проблемах, дистанцированную от

²⁹ См.: *Соколов К.Б.* Художественная культура и власть в постсталинской России. 1953–1965. СПб., 2007. С. 185.

общественной жизни и относящейся к ней с долей здорового прагматизма; на молодежь, склонную к критическим оценкам исторического прошлого и настоящего и спускаемым сверху реформам, наконец, на молодежь, неприемлющую санкционированного жизнеустройства и готовую сознательно участвовать в протозащитных акциях.

Власть настойчиво наблюдала за распадом идеологического единства молодежи и даже выдвигала теоретические обоснования возникшей в обществе ситуации и рецепты ее разрешения. Так, один из видных специалистов в области марксистско-ленинской философии Ц.А. Степанян указывал: «Социалистическое сознание масс, развивающееся в условиях ожесточенной борьбы между возникающим социализмом и умирающим капитализмом, требует подчинения личных интересов общественным, что достигается применением мер не только убеждения, но и принуждения»³⁰.

Конфликт поколений, «отцов и детей» пересекся с конфликтом субкультур и нормативов официозной пропаганды. Отсюда радикализм отдельных групп молодежи, категорическое отрицание навязываемых старшими, комсомольскими лидерами, официозным искусством ролевых предписаний, ценностей, поведенческих норм, принципов социализации. Попытки «прогрессивного крыла» старшего поколения вернуть скомпрометированным ценностям их глубинный смысл, очистить их от идеологических наслоений подчас наталкивались на их полное неприятие.

Молодежная субкультура формировала и уточняла свои ценностно-нормативные установки, она спланировалась интеграцией людей, чей образ жизни не соответствовал господствующим в обществе, ярко выявляя себя в подпольной бардовской песне, в экспериментальном искусстве в живописи, наконец, в любительском театральном движении.

Дыхание «оттепели»

Конец сороковых – начало пятидесятых годов отмечены свирепой борьбой с генетикой, формализмом, космополитизмом, «врачами-вредителями», антисемитским разгулом. Стагнация общества практически во всех сферах функционирования грозила тотальной социальной и экономической катастрофой, административно-политическим коллапсом. Кончина Сталина, публичное осуждение массовых репрессий, реорганизация силовых ведомств, арест Берия – фигуры, символизирующей государственный произвол, насилие, страх – рождали робкие надежды. В осуждении Берия, в критике культа личности Сталина просматривались попытки демократизации страны, намере-

³⁰ *Степанян Ц.А.* Диалектика формирования духовной жизни коммунистического общества // Вопросы философии. 1964, № 4. С. 61.

ния направить общественное настроение в идеологически «правильное» русло, отмежевавшись от осужденных политических просчетов прошлого, провозгласить верность новых путей к светлому коммунистическому будущему.

Художникам уже в самом начале «оттепельной поры» отвели локальные пространства для социальной критики, и первые же попытки выйти за его границы раздражили власти: пьесу «Гости» Л. Зорина сняли с афиши Ленинградского Большого драматического театра сразу после премьеры. Во власти, в стане художников, в публике обозначились растерянность и раскол. Но даже на раннем этапе осторожной либерализации культурной жизни оказалось сложно регулировать волеизъявление зрителей. В ходе разоблачений сталинизма температура тотального страха понизилась, а широковещательные призывы вернуться к справедливым демократическим ленинским нормам объективно способствовали расширению социального поля диалога. Публика разрушала рамки привычных идеологических ограничений и стандартизированных художественных шаблонов. Противостояние власти неизбежно выводило художника и публику в сферы политических разногласий. Театр, кинематограф, литература, эстрада неожиданно оказались в зоне грядущей идеологической реабилитации. Жесткие нормативы функционирования искусства размывались. В читательской, зрительской массе пробуждался живой интерес к разным видам и жанрам искусства, к современной и исторической проблематике, он активизировал деятельность художников, редакций журналов, издательств, руководителей театров. Но одновременно обнажились принципиальные расхождения писательских устремлений с официозными идеологическими установками. Так, на опубликованную статью В. Померанцева «Об искренности в литературе» тут же обрушился писатель В. Кочетов, обвинив Померанцева в «троцкистских попытках» протолкнуть враждебные антисоветские взгляды³¹. Между тем основной смысл статьи состоял в призыве вернуть доверие личности художника и читателя, «поднять подлинную тематику жизни, ввести в романы конфликты, занимающие людей в личном быту»³².

В декабре 1954 года эта проблема попала в круг внимания Второго Всесоюзного съезда советских писателей. «Понятие *личности* при социализме, – заявил К. Симонов, – не только продолжает существовать, но и приобретает новое богатство содержания... Общественная деятельность, труд как творчество все в большей мере становится *личным* делом человека, а в личной жизни его все больше играет отражение общественных интересов.... Личная жизнь – это не просто завтрак,

³¹ Померанцев В. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953, № 12. С. 156–170; Кочетов В. Главное направление // Труд. 1955, 20 мая.

³² Померанцев В. Указ. соч. С. 160–162.

обед, ужин, сон, это сложные чувства человека, его любовь, привязанности, его размышления. И следует прямо сказать, что тот, кто не изображает этих сторон жизни по неумению своему, тот не писатель»³³.

Несмотря на сопротивление официоза, в литературу, на сцену, в кинематограф энергично выходит среднее и молодое поколение писателей, поэтов, публицистов, прозаиков, критиков, режиссеров, драматургов и увлекает за собой публику. Конечно, мощный социальный резонанс многих произведений часто не соответствовал их художественному потенциалу. И художники, и публика освобождались от навязанных стандартов мышления, от идеологических оков, они выдвигали в качестве приоритетных нравственные, общечеловеческие, личностные ценности, близкие и понятные «простому человеку». Широкая аудитория эмоционально откликалась на современную поэзию и прозу, на драматургию, на поиски театра и кинематографа – художник и публика входили в новые активные диалогические взаимоотношения в новом культурном и социальном поле.

Власть со своей стороны стремилась регулировать процесс, направлять его в управляемое идеологическое русло, пыталась рекрутировать творческую молодежь как «носительницу идей социального и духовного обновления». Партия призывала деятелей искусства «создавать произведения, правдиво отражающие жизнь в духе социализма», зрелые мастера должны были гражданским примером воздействовать на общественное сознание молодежи, способствовать оптимизации «картины мира». Обновленная панорама прошлого, настоящего, будущего была призвана стать общедоступной, общепонятной, соответствовать идеологическим, социально-типологическим и культурным задачам, менталитету «простого советского человека».

На съезде писателей проблемы театра, его отношений с публикой и руководящими идеологическими структурами затронул ведущий драматург А. Корнейчук. «В издательствах, редакциях газет и журналов есть еще много перестраховки, а точнее говоря, трусости в отношении работ, написанных людьми, подвергавшимся в свое время справедливой критике. <...> Хорошая книга Г. Бояджиева о Марецкой в течение ряда лет лежала в издательстве “Искусство” и вышла только в последнее время. В течение нескольких лет критик Ю. Юзовский работал над капитальным трудом “Горький – драматург”. Однако издательство “Искусство” все еще никак не решается выразить свое новое отношение к этому труду»³⁴.

Другой драматург-классик, Б. Лавренев, говорил о театральной критике, где «установился неверный, но пустивший прочные корни взгляд, по которому пьеса считается неотделимой от спектакля, сроч-

³³ Симонов К. Содоклад «О советской художественной прозе» // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956. С. 195.

³⁴ Корнейчук А. Содоклад «О советской драматургии» // Там же. С. 189.



А.Д. Папанов – артист Театра Сатиры

шейся с ним, как сиамские близнецы. Считается непреложным законом, что о пьесе подобает писать только в связи со спектаклем и не ранее нескольких месяцев после премьеры, когда рассеется туман на начальственном небе и засверкает на путеводном небе номенклатурная точка зрения... Дать настоящую, развернутую оценку литературному произведению может и должен не автор, невольно пристрастный к своему детищу и порой слепой к его недостаткам, а эрудированный, философски образованный, страстный, но объективный специалист, именуемый критиком... Но вот пьеса сыграна. Думаете, критика находится тут же за колонной в фойе, с блокнотом, вслушивается и, подводя дома итог зрительским впечатлениям, спешит поделиться выводами с читателем? Увы, идеальная эта картина далека от действительности. Долго и медленно критика вынюхивает по кулуарам, что сказал по поводу пьесы и спектакля товарищ Икс из одного руководящего учреждения, Игрек из другого, Зет из третьего. И лишь вынюхав все оттенки номенклатурных мнений, критика берется за перо и пишет через квартал, через полгода, а то и через год после премьеры. Кому нужна такая критика задним числом?»³⁵.

Пафос утверждения социальной и исторической правды, ценности гуманитарных идеалов «простого человека», облыжно обозванного в одной из сталинских речей «винтиком», громко звучал на съезде. Истина, честь, справедливость, искренность как категории человеческого личностного и художнического достоинства противопостав-

³⁵ *Лавренев Б.* Речь на 2-м съезде писателей // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956. Там же. С. 532.

лялись лжи, «лакировке» истории и «украшательству» современной действительности.

Огромный общественный отклик вызвал роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», посвященный борьбе ученых с номенклатурными карьеристами за научную истину. Дискуссия вокруг романа приобрела неожиданные масштабы. В. Дудинцева поддержали А. Твардовский, К. Паустовский, В. Каверин, не говоря уже о широкой читательской массе – в общественную жизнь входило поколение с новыми ценностными установками. В ответ власть, призвав к кардинальным социальным переменам, объявила борьбу «с ревизионизмом» и «очернительством». Встревоженная протестными акциями в Германии, Венгрии, Польше, она защищала курс стабильности, преемственности революционных поколений, «чистоту ленинских идей социализма».

Власть охраняла стабильность общества, дискредитировала эксперименты в науке, в искусстве, в жизни, однако дискриминация лишь способствовала формированию коммуникативного пространства. Обнажилась дискредитация самой идеи социалистического реализма. На этом фоне обозначились очевидные изменения социального типа в искусстве – «простой советский человек» обретал диалектичность и сложность.

Название мемуарной повести И. Эренбурга «Оттепель» стало расхожей метафорой, характеризующей пору промежуточных – от «заморозков» к «потеплению» – социальных перемен. В отношении к «Оттепели» проявлялась позиция художника, принадлежность к лагерю либералов, «прогрессистов» типа К. Паустовского, А. Твардовского, М. Алигер, или «ортодоксов-консерваторов» типа В. Кочетова, А. Софронова, С. Михалкова, Н. Грибачева, А. Сурова, А. Штейна. Иерархия «социалистического Олимпа» перестраивалась стремительно. «Номенклатурную литературу», где главным носителем всех возможных добродетелей всегда выступал высокий административный чин, передовик-рабочий, знатный председатель колхоза, секретарь обкома партии, командир крупного производства и проч., вытесняла литература о человеке, о поисках смыслов его реального, повседневного существования. Личностные качества персонажа, жанр, стиль, форма обретали в новой молодой литературе свои художественные мотивировки и социальные смыслы, идейные и творческие поиски находили отклик публики. Роль читателя, зрителя, слушателя в художественной жизни чрезвычайно возросла. Резко поднялись книжные и журнальные тиражи, публика возвращалась в театральные и концертные залы. Центральные и местные издательства издают массовыми тиражами серии популярных книг и брошюр о театре: «В помощь театральному зрителю», «Театральный университет», «Искусство быть зрителем» и пр.

В литературе среднее и молодое поколение писателей и поэтов уверенно заявило о себе сборниками «Дни поэзии», «Тарусские



Поэт Е. Евтушенко

страницы», «Литературная Москва», «Театральная Москва» и др.³⁶. В первом выпуске «Литературной Москвы», вышедшем сто тысячным тиражом объемом 50 печатных листов, – стихи Е. Евтушенко, А. Твардовского, А. Ахматовой, Б. Слуцкого, Р. Рождественского, проза В. Каверина, К. Паустовского, знаковый для той поры рассказ А. Яшина «Рычаги», статья М. Щеглова «Реализм современной драмы», пьесы Н. Погодина «Сонет Петрарки» и В. Розова «Вечно живые» – ее постановкой открылся в 1956 году новый молодежный театр-студия «Современник», с ней же связано и обновление отечественного кинематографа – по сценарию В. Розова М. Калатозов с участием А. Баталова и Т. Самойловой поставил первый кинематографический шедевр послесталинской поры – «Летят журавли».

Чрезвычайно возрос престиж поэзии. Стихи Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Слуцкого, Л. Мартынова, Д. Самойлова, А. Твардовского читались в студенческих и рабочих общежитиях, клубах, молодежных компаниях, с эстрады, ходили в списках, исполнялись самими авторами в огромных аудиториях, в спортивных залах, на стадионах, городских площадях, у памятников Маяковского и Пушкина. «Что-то физики в загоне, что-то лирики

³⁶ День Поэзии/ М., 1956; Литературная Москва. Вып. 1. 1956; Вып. 2. М., 1956; Тарусские страницы, 1960; Театральная Москва. М., 1960.

в почете», – обозначил атмосферу времени поэт Борис Слуцкий. Но «физики» и «лирики» отвергли конфронтацию. Наоборот, они энергично образовали новое широкое пространство духовной жизни. Корпус творческой интеллигенции вобрал в себя ученых, архитекторов, инженеров, врачей, правоведов, геологов, начавших в любительства и вышедших в профессионалы литераторов, музыкантов, артистов, режиссеров, киносценаристов и проч. Список имен велик: В. Аксенов, М. Захаров, Б. Морозов, Л. Хейфец, А. Васильев, А. Демидова, И. Авербах, А. Вознесенский, Г. Горин, А. Арканов, М. Жванецкий, В. Городницкий, А. Макаревич, Ю. Визбор, С. и Т. Никитины и многие другие. Они пришли к профессиональной творческой деятельности через участие в разного рода клубных студийных объединениях – литературных, театральных, кинематографических, музыкальных, функционировавших при учебных заведениях, заводах, фабриках, научных институтах, при творческих союзах, издательствах, редакциях журналов и газет, при киностудиях, театрах, профсоюзных и ведомственных домах культуры, домах художественной самодеятельности, народного творчества и проч.

Известный скульптор Эрнст Неизвестный в конце сороковых годов учился в Академии художеств и одновременно на философском факультете МГУ. Курсы обществоведческих дисциплин Э. Неизвестного не устраивали и вместе с друзьями он занялся самообразованием: читали Бердяева, Флоренского, философов «веховцев» Шестова, Лосского, Соловьева. Студенты-художники выдавали себя за компанию веселых пьяниц, назвав себя группой «Любовь и голод правят миром. Писали песни, которые потом стали популярными – «Лев Николаич Толстой», «Отелло, мавр венецианский», «Выходит Гамлет с пистолетом», «Я был батальонный разведчик». Кружок, организованный в 1949 году, пережил сталинский и хрущевский режимы. «Функционер считает, что публике нужно то, что ему, функционеру, помогает жить, – пишет Э. Неизвестный. – То, что не вызывает никакого административного сомнения. Это стихийное стремление к середине порождает стремление к низу. Когда нет, условно говоря, аристократии, которая бы поднимала середину вверх, теряется даже простой профессионализм. Это явление заметно не только в искусстве – его можно видеть и в науке, и даже в армии. “Мечтой аппарата” остается, чтобы назначались не только гении, но и диссиденты... Чтобы они были заменимы, как части вычислительной машины, чтобы Плисецкая танцевала, но на сцене ее не было, чтобы раскланиваться за нее и цветы принимать могла дама самого главного функционера. Вот где основной конфликт между системой и человеком»³⁷.

³⁷ *Неизвестный Эрнст*. Катакомбная культура и официальное искусство // Литературная газета. 1990, 19 октября. С. 8.

Секретный доклад Хрущева на XX съезде КПСС стал достоянием масс после так называемых «закрытых чтений» на партийных и комсомольских собраниях. В известном смысле процедура ознакомления с докладом являла собой своеобразное театрализованное представление по заданному сценарию. Членам партии и особо доверенным комсомольцам приватно, в устной форме сообщалось о предстоящем мероприятии и о запрете его обсуждения – только информация! Парторг открывал брошюру в красной обложке, прошнурованную и скрепленную печатью райкома партии, и читал ее вслух. После краткой паузы собрание объявлялось закрытым, публика молча расходилась. Едва ли не на следующий день доклад «озвучили» и прокомментировали «враждебные» радиоголоса, он перестал быть тайной для дома, для друзей и сослуживцев, его обсуждали даже в общественном транспорте.

После победы 1945 года, в условиях усиливающего сталинского террора в обществе обострился кризис общественных, творческих и личных репутаций. Авторитет одних стремительно возносился, других – столь же стремительно падал. И в партийно-правительственной номенклатуре, и в сфере управления и производства, и в экономике, и в среде творческой и научной интеллигенции, тотальная «защитка кадров» осуществлялась на всех уровнях, порождая в сознании каждого человека страх, отчаяние, панику, неуверенность в завтрашнем дне.

Наступившая «оттепель» и осторожная десталинизация конца 1950-х гг. стимулировали процессы социальной дифференциации. Опиравшееся на победную эйфорию казарменное единство разрушалось, менялась «картина мира», общественная и созидательная роль интеллигенции – «властителей чувств и дум» – возрастала. Ученые, писатели, общественные деятели все чаще публично заявляли о себе с митинговых трибун, с журнальных и газетных страниц, из радиоэфира, с театральных и концертных подмостков. К тому же декларации мастеров искусств, нередко, несмотря на фильтры-заглушки, озвучивались «вражескими голосами», самиздатом, что также воздействовало на общественное настроение. Частный человек, по устаревшей терминологии «обыватель», по современной – «обыкновенный», «рядовой», «простой советский труженик», подчас неожиданно для самого себя, а иногда и против своего желания, оказывался вовлечен в широкое поле дискуссий, противоречивых суждений – от призывов к сопротивлению режиму до официозно-конформистских заклинаний, утверждавших нерушимость и величие социалистического мироустройства. И это новое для советского человека состояние, предполагало осознание своей гражданской, нравственной, житейской позиции. Время требовало личного выбора от «отцов», от «детей», от идеологов, от художников.

Новое осмысление ценностей и установок в молодежной среде было откликом на начавшийся процесс десталинизации, на решения

XX съезда. Гражданское формирование послевоенного поколения, преодолевающего «подростковые комплексы», совпало с пробуждением социальной активности интеллигенции. Именно на этой фазе духовного возрождения возникло ее сближение с молодежью.

В обществе укреплялась персональная, личностная репутация – независимого ученого, художника, генератора идей, интерпретатора исторических событий, толкователя жизни, носителя духовных, интеллектуальных, эстетических ценностей. Тем более, что в минувшие годы репутация мыслителя и художника оказалась скомпрометирована вынужденной необходимостью или вольной готовностью выступать «приводным ремнем» режима, исполнителем заказов официальной пропаганды, политической конъюнктуры. Конечно, в массовом сознании циркулировали и «промежуточные» компромиссные представления о современном жизнеустройстве, но реально, на поверхности преобладали расхожие типовые нравственно-этические ценности, жестко навязанные штатными пропагандистами-идеологами.

К концу 1950-х гг. власть расширила пространство гражданской свободы. В Москве, Ленинграде, в крупных культурных республиканских и областных центрах начинают издаваться новые журналы – «Нева», «Юность», «Иностранная литература», «Наш современник», «Север», «Урал», «Дон» – альманахи, газеты, расширяется диапазон радио- и телевидения, активизируется деятельность киностудий, профессиональных и любительских театров. Возникает ответный интерес публики к художнику, создающему произведение искусства – как к личности, формирующей и утверждающей ценности духовной культуры, новые «модели жизни». С деятельностью людей творческих профессий нового поколения в массовом сознании ассоциировался идеал современного культурного человека». Растет популярность подписных изданий, книжных серий «Жизнь замечательных людей», «Жизнь в искусстве», «Пламенные революционеры», художественно-документальной, мемуарной, приключенческой, научно-фантастической, классической литературы. Особое внимание публики вызывают газетные и журнальные рубрики «Люди искусства», «Художник и время» «Писатель и общество», «Если бы директором был я», театральные бенефисы, «телевизионные гостини», творческие вечера актеров, режиссеров, литераторов, музыкантов, художников, встречи с учеными. В интенсивном общении с лидерами культуры люди искали смыслы собственного существования, новые социальные и моральные ориентиры.

Социальная роль театра этой поры проявлялась в сложных, иногда противоречивых и невнятных выразительных формах. Публика принимала или отвергала идеи, образы, метафоры, транслируемые со сцены, но в ходе возникающего в зале общения, «импровизации» зрительских «межличностных» отношений», в атмосфере дискуссий рождалась «температура настроения», эмоциональные и рациональ-

ные оценки событий «текущего момента». Новая драматургия и оригинальные, режиссерские интерпретации становятся поводом для жарких дискуссий. В театральные залы возвращается публика, увлеченная живым диалогом сцены и аудитории.

После 1953 года общество выходило из состояния страха, из стагнации, вызванной сталинским произволом и беззаконием. К шестидесятым годам созрело поколение «непуганой» молодежи, воспитанное на «оттепельной» литературе, театре, кинематографе, журналистике. В интеллигентских слоях постепенно складывалась идеология правового противостояния авторитарной власти, диссидентство. Оно вышло из подполья, из кухонь и подвалов, из студенческих общежитий и интеллигентских кланов и потребовало публичности, поддержки «простых людей».

В свое время М.Е. Салтыков-Щедрин, сурово оценивая направленность социального и нравственного развития середины XIX века, писал: «История дает приют в недрах своих не только прогрессивному нарастанию правды и света, но и необыкновенной живучести лжи и тьмы. Правда и ложь живут одновременно и рядом, но при этом первая является нарождающейся и слабо защищенной, тогда как вторая представляет собою крепкое место, снабженное всеми средствами самозащиты<...> Я вижу людей, работающих в пользу идей, несомненно, скверных и опасных, и сопровождающих свою работу возгласом: пади! Задавлю!, и вижу людей, работающих в пользу идей справедливых и полезных, но тоже сопровождающих свою работу возгласом: пади! Задавлю! Я не вижу рамок, тех драгоценных рамок, в которых хорошее могло бы упразднить дурное без зашумений, без возгласов, обещающих задавить»³⁸. Что же касается интеллигенции и ее роли в движении общественных настроений, то на ее счет Щедрин не обольщался: «В том суть-с, что наша интеллигенция не имеет ничего общего с народом, что она жила и живет изолированно от народа, питаясь иностранными образцами и проводя в жизнь чуждые народу идеи и представления, одним словом, вливая отраву и разложение в наш свежий непочатый организм»³⁹.

Тем не менее авторитет российской интеллигенции, нравственный, общественный, профессиональный, в начале XX века очевиден. В. Короленко отмечал ее возросшее стремление найти «собственное место в великом процессе исторического перехода. Для этого ей нужно найти союзные в народе элементы в понимании и осуществлении этой правды»⁴⁰.

1950–1960-е годы показали готовность интеллигенции идти по пути «правдоискательства» без идолопоклонства и самоуничиже-

³⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1957. Т. 5. С. 241.

³⁹ Там же. Т. 7. М., 1959. С. 124.

⁴⁰ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1953. Т. 9. С. 101.

ния, веря в силу разума, науки, истины, справедливости. Поэтому дух, значение характеров, проникших на сцену, на книжные и журнальные страницы, на киноэкран (произведения А. Арбузова, Л. Зорина, А. Володина, В. Розова, «исповедальной прозы» Ю. Трифонова, В. Пановой, В. Аксенова, Г. Владимова, В. Войновича, Д. Гранина, А. Гладиллина, А. Кузнецова поэзии Б. Пастернака, Б. Слуцкого и др.) не стоит преуменьшать. Окрепло «неофициальное» искусство, в сознание публики возвращалась «шкала общечеловеческих ценностей», по которой можно было измерять простые «житейские» качества – совесть, порядочность, смелость, верность, честь. «Оттепельное искусство» возвращало на сцену, в кинематограф, в литературу, в читательский и зрительский опыт «частного человека». Освоение духовного пространства и борьба за его расширение, выражалась, в частности, в постепенном и последовательном утверждении возможностей индивидуального сознания выйти за ограничительные рамки дозволенного властью.

Художественная интеллигенция «оттепельной поры» расслаивалась, росла та ее часть, которая противилась официальному направлению искусства, стремилась вернуть человеку затоптаваемое несколько десятилетий личностное самоощущение, противопоставив «приватность» повседневного существования «здоровому советскому коллективизму», принудительной «социализации», унификации. Искусство открывало «простому человеку», публике возможность увидеть себя духовно значимой величиной, вне упрощенной социопсихологической модели «классовых отношений» — «друзья и враги», «они и мы», — но принять более сложную модель — «я и другие», увидеть себя автономно от государства и его идеологической монополии. Такая модель побуждала человека осознать свое место в окружающей жизни, осмыслить нравственную позицию, укрепиться в неповторимой целостности, помогало в конкретных житейских ситуациях проявить твердость, честность, дистанцироваться от официального пропагандистского энтузиазма и даже возвыситься если не до протеста, то до несогласия.

В обществе постепенно формировался оппозиционный настрой, пробуждалось индивидуальное личностное сознание, возникали ростки правозащитного движения, стремление к нравственному самоутверждению, к осознанию сущности морально-этического достоинства, своей социальной роли. Инакомыслящие диссиденты 1960–1980-х годов, «узники совести» (А. Делоне, А. Марченко, В. Буковский, А. Сиявский, Ю. Даниэль, А. Сахаров, А. Солженицын, И. Бродский, Э. Неизвестный, В. Некрасов, А. Галич, В. Максимов, В. Войнович, Г. Владимов и др.), безусловно, ускорили падение «империи зла», «империи лжи». Публичное требование демократических свобод взрывало общественное молчание, отвергало присвоенное партгосноменклатурой право закрытого обсуждения социально-политических вопросов и принятия единственно правильных

решений, а главное, гласно, прилюдно демонстрировало возможность выбора, индивидуальную волю к сопротивлению.

Открытый протест «инакомыслящих» взбудоражил общественное мнение. Судебные процессы, их комментирование, прорывали информационную блокаду, разрушали мнимое «морально-политическое единство» как опоры большевистской корпоративности — в этом проявилась гражданская, историческая, нравственная миссия «инакомыслящих». Личным подвижничеством, продемонстрированным публично и потому ставшим фактом массового общественного обсуждения, они показали возможность каждого «частного человека», «негероя» иметь собственное мнение, совершить социальное действие. Право быть услышанным, отвечать режиму на нанесенное личное оскорбление оказывалось правом реальным — другое дело, какую цену за осуществление этого права нужно было платить.

Сама допустимость инакомыслия, несогласия с режимом определила позиции творческой интеллигенции 1960-х гг., она пробудила нравственное самосознание одних, заставила усомниться в себе других, определила четкость позиций третьих. Но главное — в обществе в целом и в сознании людей молодых, в частности, возникла новая нравственная шкала слов, поступков, выбора, и на фоне официоза значимость моральных ценностей в общественном мнении резко возрастала.

Повысился рейтинг личной репутации — «подручные партии» стали чувствовать дискомфорт: выполнять функции «приводных ремней» становилось в определенных кругах интеллигенции «непрестижно». Но именно в это время в общественном сознании легализуется компромиссная психология «двойного стандарта» поведения, которая в идеологическом плане оформилась в кентаврической модели «социализма с человеческим лицом». Смысл ее объективно состоял в своеобразной «легитимизации» нравственного соглашательства, допускающего сотрудничество с официозом без вызывающе явного ущерба для личной биографии. Не случайно государство, посталенинская власть постепенно присвоили себе концепцию «социализма с человеческим лицом», а в недрах самого партгосаппарата допустили формирование группы интеллектуалов, по сути дела, подготовивших идеологические предпосылки выхода страны из «застоя» к «гласности и перестройке» 1980-х г.

Перед творческой интеллигенцией возникал реальный выбор, обусловленный генетической принадлежностью к культуре, к духовной среде, воспроизводящей нравственные ценности. С середины 1950-х гг. выходят статьи, очерки, рассказы, поэтические произведения, спектакли, провоцирующие «нездоровое волнение мыслей». Принимаемые властью меры по изъятию «вредных произведений» из читательского и зрительского оборота искомого эффекта не давали; наоборот, вносили смуту и не способствовали стабилизации общественного мнения в нужном идеологическом направлении. Зна-

ковой фигурой в театре и кинематографе наряду с О. Ефремовым, О. Далем, О. Янковским, О. Табаковым, М. Ульяновым, К. Лавровым, Р. Быковым стал И. Смоктуновский, который как бы совместил в себе реальную человеческую, гражданскую, художническую, сценическую судьбу. Через фронтную, ссыльную, бездомную юность Смоктуновский пришел к роли интеллигента-рядового Фарбера в «Солдатах» — фильме по знаковой повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Фарбер отказывался исполнять бесчеловечный приказ офицера, публично обвинив его в трусости. (Примечательно: роль офицера-труса играл Б. Бабочкин, прочно закрепившийся в зрительской памяти как исполнитель роли Чапаева в предвоенном фильме братьев Васильевых.) Это был вызов «системе», и фильм поспешили снять с проката.

Теме интеллигента в ее различных — позитивных и негативных — интерпретациях Смоктуновский остался верен во многих театральных и киноработах — в «Идиоте» Ф. Достоевского в БДТ, в фильмах «Гамлет» Г. Козинцева, «Девять дней одного года» М. Ромма и др.

«Оттепельная» художественная жизнь поднимает социальную и нравственную значимость интеллигента, она сосредоточивается на воссоздании характера, пытающегося глубоко и всесторонне осмыслить общепринятый уклад жизни в его предпосылках и последствиях. Хотя на страницах журналов и газет, по радио и телевидению, с митинговых трибун официозные лица всех рангов требовали «всенародного осуждения» немецких, венгерских, польских провокаторов-ревизионистов, произведений А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Зощенко, А. Синявского, Ю. Даниэля, А. Солженицына, И. Бродского, заявлений А. Сахарова, тем не менее во многих столичных и провинциальных вузах обнаруживались «идеологические отщепенцы» — преподаватели и аспиранты, объяснявшие студентам положение вещей.

В крепко построенной агитпропом стене молчания появились трещины и проемы. Призыв «жить не по лжи» заставил многих дистанцироваться от большевистских заклинаний. В «интеллигентских кругах» росло желание уйти от воздействия официоза. После XX съезда КПСС, «берлинских», «венгерских» и «польских» событий неуклюжие ссылки на «незнание», «неосведомленность» наносили личной репутации непоправимый ущерб и правоверным историкам и писателям — «инженерам человеческих душ»; с этим приходилось считаться.

Становление интеллигента нового молодого поколения проходило сквозь фильтры многоступенчатой социализации. Формирование коммунистического сознания начиналось в детском саду, продолжалось в «октябрьских» классах школы, в пионерских отрядах, комсомольских лагерях, наконец, в партии, в ее средних и высших звеньях цикл социализации завершался. Два основных оправдательных мотива выдвигались в связи с вступлением в ряды КПСС — прагматичный

и моральный. Первый мотив — профессиональная карьера, возможность заниматься любимым делом с наименьшими ограничениями, с более широким доступом к информации, к «закрытым» изобретениям, документам, книгам, изданиям, выезды за границу, контакты с иностранцами и проч. И второй мотив — внедрение в партийные структуры с целью их «облагораживания». Оба мотива убедительны лишь до известной степени: «карьерист», как правило, попадал в еще большую зависимость от партийных органов и установок, нежели беспартийный специалист, его деятельность жестко направлялась в «интересах партии» подчас против его субъективной воли, на укрепление всей системы. Идея сотрудничества с партией с целью «облагораживания» ее изнутри также исходила из наивной и лукавой установки, согласно которой внедрение в высшую иерархию «порядочных партийцев» приведет к демократическим преобразованиям и «нравственному оздоровлению партии». Между тем реальная практика (крах экономических планов Н. Вознесенского, А. Косыгина и др.) доказывала обратное — даже на высшем государственном уровне проведение реформ обречено на провал, ибо вся горизонтально-вертикальная система бюрократического контроля не допускала отклонений от «линии партии» и выталкивала из своей среды потенциальных реформаторов.

Баланс «коллективной» нравственности партийной и беспартийной массы красочно характеризует распространившийся в 1970-х годах анекдот — служащие обращаются в партком с просьбой не исключать из партии скомпрометировавших себя коммунистов, чтобы не разлагать беспартийную массу «аморальным элементом».

«Творческая интеллигенция в большей степени, чем, например, научно-техническая, сращена с партгосаппаратом, представляла его “ум, честь и совесть”, — пишет К.Б. Соколов. — Через интеллигенцию, через ее представительство, через авторитет и неотразимые харизмы ее персоналий — популярных кино- и театральные деятелей, литераторов, художников, музыкантов — агитпроп обрабатывал массовое сознание, осуществлял “промывку мозгов”. Потому именно творческой интеллигенции было присвоено почетное звание “приводного ремня”, “верных подручных партии”, “надежных автоматчиков”, “разведчиков” и проч. К творческой интеллигенции примыкала и многотысячная армия идеологических работников всех уровней — пропагандистов, лекторов, вузовских и школьных преподавателей общественных наук, инструкторов парткомов, редакционных работников издательств, СМИ, кураторов и оргсекретарей творческих союзов и проч.»⁴¹

⁴¹ Соколов К.Б. Указ. соч. С. 79.

Молодежь и интеллигенция: шаги навстречу

Летом 1957 года в Москве проходил VI-й международный фестиваль молодежи и студентов. Его организатором выступала Всемирная Федерация Демократической Молодежи, учрежденная международным сообществом в победном 1945 году в Лондоне. ВФДМ объединила свыше 250 организаций из более чем ста стран. Федерация декларировала свободу политических, религиозных, расовых, национальных предпочтений, призывала отстаивать мир, права молодежи, идеи интернационализма, сплоченность в борьбе с колониализмом, фашизмом и расизмом. В Советском Союзе представителями ВФДМ выступали ВЛКСМ и Комитет молодежных организаций СССР.

Выезды советских художественных коллективов, профессиональных и самодеятельных, за рубеж в немалой степени способствовали ознакомлению молодежи с реальной жизнью, искусством и мировоззрением западного человека. Однако представлять советскую молодежь за рубежом доверялось лишь немногочисленным проверенным ее «представителям».

Начиная с 1947 года Федерация почти ежегодно проводила Всемирные фестивалы молодежи и студентов, в которых, кроме политической и идеологической составляющей, существенное место занимала и художественная. До смерти Сталина фестивали проходили в европейских столицах – Будапеште, Берлине, Бухаресте, Варшаве. Собрать молодежь в Москве власти решились только в 1957 году. Широчайший поток самой разнообразной информации выплеснулся на площади и улицы столицы – в фестивале участвовало 34 тысячи гостей из 131 страны. Две тысячи журналистов подробно описывали события фестиваля, масштабные спортивные, зрелищные, концертные, театральные программы, формальные и неформальные встречи «детей разных народов».

Фестиваль 1957 года сдвинул идеологические и социокультурные ориентиры советской молодежи, сложившиеся в массовом сознании представления о жизни Запада, сместил иерархию искусств. Идеология вынужденно отступила перед напором молодежного энтузиазма, восторга от разрешенной свободы, от встреч с неведомым и вдохновенным мастерством приехавших артистов. Фестиваль расширил пространство коллективистского и межличностного общения, рамки социального бытования искусства. Жесткие нормативы советского идеологического патернализма заколебались под натиском интернационального единства.

Театрализованные представления проводились на крупнейших концертных эстрадах, на стадионах, в парках, на проспектах и площадях. Телевидение широко транслировало фестивальные зрелища – национальные песни и пляски сменялись крамольным рок-н-роллом, буги-вуги, и проч. Стихия братания владела толпами,

сплачивала восторгом импровизационного общения, дружеского диалога.

Согласно пропагандистской догме молодежная солидарность должна былакрепить фундаментальные идеологические опоры международного авторитета СССР. Призыв к молодежи создавать новое интернациональное сообщество находит живой отклик. Романтика дальних дорог увлекала возможностью самоутвердиться в новом жизненном пространстве, взломать обыденность и предсказуемость привычного бытия, обогатиться новыми впечатлениями, встречами, событиями. Великие стройки коммунизма Сибири, Братская ГЭС, северные и дальневосточные геологические экспедиции, казахстанские целинные земли. Открывались захватывающие перспективы постичь новое, неведомое, порвать с оседлой жизнью коммунальных квартир, душевных общезитий, дворов-колодцев – все казалось заманчивым, окрыляло, возбуждало веселой шуткой и праздничной песней. «Едем мы друзья в дальние края. \\ Станем новоселами и ты и я», – песня Э. Иодковского гремела на Павелецком вокзале, в спектаклях Центрального детского театра «Мы втроем поехали на целину» по пьесе Н. Погодина, в кинофильме «Первый эшелон» по его же сценарию. Запуск спутника и полет Юрия Гагарина вдохновил В. Войновича:

Я знаю, друзья, караваны ракет
Вперед полетят от звезды до звезды.
На пыльных тропинках далеких планет
Останутся наши следы.

Возвращение обитателей сталинских лагерей принесло в массовое сознание пятидесятых годов горечь, смятение и одновременно надежду на пришедшую справедливость, на торжество правды, высшей истины. Остроумные парадоксы физиков, трибунность горланов-главарей Роберта Рождественского и Евгения Евтушенко, бардов-лириков, ослепляющих метафор Андрея Вознесенского, мягкость интонаций Булата Окуджавы, юмор и легкая небрежная ирония Юрия Визбора, трепетность Новеллы Матвеевой, изысканный лиризм Беллы Ахмадулиной, озорство Юрия Кима, лихость, боль и надрыв – «на разрыв аорты» – Владимира Высоцкого: «прекрасные порывы» множества их последователей и подражателей слились с романтикой дерзкого побега – от духовной зависимости и режимной несвободы.

Люди посланы делами,
Люди едут за деньгами,
Улетают от обиды и тоски.
А я еду, а я еду за мечтами,
За туманом и за запахом тайги,

– пел Юрий Кукин. И Иосиф Бродский уходит в дальнюю геологическую экспедицию с мечтой:

Да будет надежда ладони греть у твоего костра.
Да будут метели, снега, дожди и бешеный рев огня.

Публика расширяет территорию активного диалога с искусством, при этом поэт, певец, артист общаются с залом без «интерпретаторов», напрямую, предельно сокращая эмоционально-психологическую дистанцию отношений с аудиторией. «Я не люблю легких песен, – признавался Высоцкий. – Я не люблю, чтобы на моих концертах люди отдыхали. Я хочу, чтобы моя публика работала вместе со мной, чтобы она творила. Наверное, так установилась моя манера. Моя песня – почти крик»⁴².

Официоз практически вытеснен на периферию культурного пространства. Молодежь утверждает себя поверх посреднических барьеров, в самостоятельном литературном и театральном студийном искусстве, на эстраде. В эпицентре внимания – в песне, в литературе, театре, кино, живописи – подростки, юноши, девушки. Пьесы самых популярных в 1950–1960-х гг. драматургов – А. Володина, В. Розова, А. Хмелика, А. Арбузова, Л. Зорина, М. Рощина, Э. Радзинского – посвящены детству, отрочеству и юности. Символ веры – дорога в неизведанное, поиск правды, смысла существования – сегодняшнего и завтрашнего... Названия пьес В. Розова звучат призывно – «В добрый час!», «Дорога», «Неравный бой». Стихи главного героя пьесы «В поисках радости» юного «протестанта» школьника Олега Савина наивны, декларативны, но они определяют программность «исповедального», «молодежного» искусства тех лет предельно отчетливо:

Как будто в начале дороги
Стою, собираясь в путь,
Крепче несите, ноги
Не дайте с дороги свернуть!
Знаю, тропинки бывают
Ведущие в тихий уют,
Где гадины гнезда свивают
Где жалкие твари живут.
Нет мне туда дороги.
Пути в эти заросли нет!
Крепче несите, ноги
В мир недобытых побед!

Презрение к бытовому благополучию, «накопительству», «вещизму», материальному миру объединяет литераторов, музыкантов, актеров, режиссеров. Стержнем духовного и творческого общения публики и художника остается песня – массовая, лирическая, профессиональная, самостоятельная, «бардовская».

⁴² См.: *Влади М.* Владимир, или Прерванный полет. Москва–Кишинев. 1989. С. 108. М., 2004.

В 1956-м в Москве и Ленинграде триумфально прошли выступления французского актера и шансонье Ива Монтана. Демонстративно отказавшись от концертного имиджа эстрадной звезды, выступавший в имидже простого парня парижских предместий, Ив Монтан запросто шагнул в зал, к публике со своими легко запоминающимися мелодиями, озвучивая непритязательные житейские сюжеты городского быта. Темы и интонации сразу подхватила публика, они с ходу вошли в молодежную и «интеллигентскую» жизнь и дали мощный толчок самодеятельному песенному творчеству и исполнительству. Прямое и косвенное влияние Монтана на творчество Б. Окуджавы, Н. Матвеевой, Ю. Кима, А. Галича, В. Высоцкого, Б. Гребенщикова и многих других очевидно, хотя здесь, безусловно, имелись и свои отечественные корни и традиции. Так, на распространение вокально-театральной миниатюры на советской эстраде сильно повлиял А. Вертинский.

В 1943-м Вертинский, пересекая Россию с Дальнего Востока до Москвы, дает по пути многочисленные концерты. (Спустя почти сорок лет этот маршрут повторит другой эмигрант – А. Солженицын, тоже много выступая по мере приближения к Москве.) «Тоска по Родине» пронизывает творчество Вертинского, но той России, которую он некогда покинул, уже не существовало. Приходилось встраиваться в реальную советскую повседневность, в бюрократическую структуру государственной концертной системы с ее жесткими ограничениями, утвержденными маршрутами гастролей, с произвольными идеологическими придирками – из ста песенок к исполнению были разрешены только тридцать. Тем не менее концерты Вертинского горячо принимались публикой разных поколений, у него нашлось немало поклонников и правомерно считать, что его манера и исполнительский стиль много способствовали зарождению и развитию «бардовской» песни, также имеющей весьма пестрое генетическое происхождение.

Корни авторской молодежной песни можно обнаружить в озорном фольклоре студентов дореволюционной России, в веселых празднованиях «татьяниного дня», в отчаянных частушках фабричных предместий, в салонном душещипательном романсе, в куплетах кафешантана, в театре пародии, в мюзик-холле, кабаре. Имена предшественников – Александр Вертинский, Александр (Саша) Давыдов, Юрий Морфесси, Анастасия Вяльцева, Надежда Плевицкая, позднее Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, Изабелла Юрьева, Кэто Джапаридзе, Вадим Козин, Георгий Виноградов... Неспроста песенник «В нашу гавань заходили корабли» – вышел в 1995 году тиражом 50 тыс. экземпляров – мгновенно разошелся. Хронологическую рубрикацию текстов своеобразно фиксирует этапы «становления жанра» – : «И по винтику, по кирпичику...» «Я сижу за решеткой...», «В нашем городе была парочка», «Кончилось мирное время», «Пропою я вам романс дурацкий»⁴³.

⁴³ В нашу гавань заходили корабли. Песни. М., 1995.

Самодетельная бытовая студенческая, туристская песня становятся полем межличностного сообщения молодежи и интеллигенции, одной из красок, сближающих самовыражение молодежной и интеллигентской субкультуры, освобождающихся от шор сталинизма. Клубы студенческой песни – КСП – и разного рода творческие литературные, театральные, эстрадные объединения – КВНЫ, СТЭМы (кстати, именно в 1956 году сформировался студийный театр «Современник») широко распространяются в середине 1950-х. Авторская песня, как, впрочем, в той или иной степени, все зрительские любительские объединения освобождались от посредников в общении с публикой, ибо сами являлись порождением той же публики. Самодетельная песня, танец, театр увлекали «артельным» бытом и творчеством, непредсказуемостью импровизации, настроением момента, свободой общения, эйфорией непринужденности. Песня, поэзия, танцевальная музыка, студийные театры заняли лидирующее место в структуре досуга самой активной аудитории массовой художественной культуры – молодежи. В профессиональный театр песня вошла как структурообразующий и системообразующий элемент спектакля, определяющий социальное и художественное общение. В постановках О. Ефремова, А. Эфроса, Г. Товстоногова, М. Захарова, Ю. Любимова мелодически-песенный интонационно-звуковой ряд создавал свою драматургическую контрапунктическую линию, вносил конкретику времени, четкий алгоритм эпохи – предвоенной, военной, послевоенной, современной. Стиль массового песенного творчества и исполнительства спланировал молодежь и интеллигенцию в прочном эмоциональном, гражданском, творческом и социально-психологическом единстве, и знаковыми фигурами здесь выступали Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий, Ю. Визбор, Ю. Ким, они снимали с официоза выпретенную патетику, героику, казенный пафос, возвращали словам и чувствам их подлинный смысл и искренность интонации.

В марте 1960 года Б. Окуджава спел в Московском Доме кино песню о войне – «Вы слышите, грохочут сапоги...», что вызвало скандальную реакцию генералитета, оскорбленную низведением военной героики до житейского бытовизма. Но Окуджаве был чужд милитаристский экстаз и пропагандистский восторг: – «война подлая!». Эта тема оставалась для поэта, прозаика и драматурга Булата Окуджавы определяющей:

Не верь войне, мальчишка. Не верь,
Она грустна, она грязна, как сапоги тесна.
Твои лихие кони не могут ничего
Ты весь как на ладони, все пули в одного.

В спектакле Г.Товстоногова по текстам и мелодиям Окуджавы и других авторов «Зримая песня» тема звучала пронзительно и трагически.



А. Галич – драматург, поэт, бард

Позднее, в 1970 году, Окуджава внял просьбе кинорежиссера Сергея Смирнова и написал песню к его фильму «Белорусский вокзал» – «окопную песню» – из тех, что пели на фронте: «Здесь птицы не поют, деревья не растут...»⁴⁴.

Стихийное распространение авторской песни к концу 1950-х гг. приняло массовый характер. Через лирику интонаций, мелодику бытового городского романса, дворового фольклора вырисовывается современный лирический герой множества спектаклей и кинофильмов, черты его мироощущения, новой современной личности.

Вечер Булата Окуджавы в ноябре 1961 года собирает в Ленинградском Дворце искусств едва ли не всю театральную элиту – в зале Товстоногов, Акимов, Райкин, Черкасов, Толубеев... Прозжую часть Невского проспекта освобождает от толпы конная милиция. В ажиотаже публика оттесняет контроль, в зал пускают всех. Спустя две недели комсомольская газета «Смена» публикует погромную статью «О цене шумного успеха». Она – в логике общего отношения властей к новому поколению художников. В том же 1961 году секретарь ЦК ВЛКСМ С. Павлов называет молодых литераторов журнала «Юность» – Ак-

⁴⁴ *Окуджава Б.* Наполним музыкой сердца // Антология авторской песни. М., 1989.

сенова, Гладилина, Розова, Евтушенко, Вознесенского, Окуджаву – «жалкой группкой морально уродливых авторов»⁴⁵.

11 мая 1963 года «Комсомольская правда» цитирует высказывание того же Павлова на Четвертом всесоюзном совещании молодых писателей: «Что касается Булата Окуджавы и иже с ними, то уж таким сподручнее делить свои лавры с такими специалистами будуарного жанра, как Лещенко»⁴⁶.

Однако не считаться с ростом популярности «властителей дум» нового поколения было рискованно, авторская песня получает санкции на легальное существование – в 1965 году Окуджава приглашен в качестве члена жюри на Первый ленинградский конкурс авторской песни. Впрочем, надолго легализоваться бардам не дают – уже в марте 1968 года в Академгородке на Первом Новосибирском фестивале авторской песни после выступления А. Галича газета «Вечерний Новосибирск» обвиняет поэта в злостной клевете на военное поколение «отцов». Концерты и фестивали самодеятельной песни устраивать «не рекомендуется». И только спустя шесть лет в октябре 1974 года в подмосковном поселке Мачихино проходит слет «КСПешиков».

Сближение народной частушки, мещанского «семейного» романа, клубного пения, дворовой песни, вагонной жалостливой исповеди-просьбы о подавании с любительским песенным творчеством произошло в студенческом общежитийном и стройотрядном застолье, в эйфории раскованного братания «оттепельной» поры. Песни Ю. Визбора, Ю. Кима, В. Берковского, Ю. Клячкина, А. Городницкого, А. Галича, Б. Окуджавы, Д. Сухарева, Т. и С. Никитиных, В. Высоцкого обрели исключительную популярность, не только благодаря поэтическим вечерам в концертных и спортивных залах, на стадионах и городских площадях, но и благодаря кинофильмам и спектаклям, в которых они исполнялись харизматическими героями Н. Рыбникова, А. Миронова, Ю. Хочинского, В. Золотухина, Н. Караченцова, а нередко и самими авторами – Ю. Ким пел в фильмах «Бумбараш», «Обыкновенное чудо», Ю. Визбор – в картине «Июльский дождь», В. Высоцкий – в «Вертикали», в спектаклях Театра на Таганке.

Молодежная субкультура отразила новый социально-психологический пласт в жизнеощущении общества, заняла лидирующее положение, отодвинув прочие субкультуры, концентрированно отразила генерализирующие тенденции времени. Сдвинулась иерархия видов и жанров, изменились формы общения художника и публики.

⁴⁵ Лисочкин И. О цене «шумного успеха» // Смена. 1961, 29 ноября; перепечатка – Комсомольская правда. 1961, 5 декабря. С. 2.

⁴⁶ На 4-м Всесоюзном совещании молодых писателей // Комсомольская правда. 1963, 11 мая.

Новые идеи предполагали новые формы воплощения и распространения искусства. Магнитофонная техника укрепила неконтролируемую ситуацию мобильного перемещения источника-носителя информации – в пути, на отдыхе и проч., расширила возможности индивидуального прослушивания.

В 1961 году официально разрешены выступления рок-ансамблей, открываются молодежные кафе с экспозициями художников-авангардистов, с музыкой битлов. Ценности молодежной субкультуры обретают новые возможности распространения.

Публика возвела «бардов» в кумиры. Примечательно, что Никитины, Городницкий, Берковский, Сухарев и многие другие вышли из среды научно-технической интеллигенции и увлекли поколения 1960-х гг. грушевскими фестивалями на волжском берегу близ Куйбышева–Самары, куда в палаточный лагерь съезжались тысячи поклонников, слушателей и авторов-любителей. Сеть КСП – клубов самодеятельной песни – расширила бесцензурное распространение молодежного фольклора до опасных масштабов – в 1979 году фестивали КСП в Куйбышеве, как и во многих других городах – Ленинграде, Челябинске, Киеве, Одессе, – были запрещены. Но самодеятельная авторская песня продолжала звучать в любительских клубных обзорах, в спектаклях студенческих театров. На стихийных молодежных сходках, в туристических походах публика находила в них отзвук собственных настроений, мелодику и лексику, игнорируемые профессионалами. «Оказывается, от нас, профессионалов, ускользнул целый мир человеческих чувств, целая сложившаяся в обществе психология, – удивлялся композитор В. Гаврилин. – Эти прекрасные Клячкины, Кукины, Городницкие, Кимы оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень высокое и серьезное»⁴⁷.

Обнаружилось, что публика способна художественно и духовно сама себя обслуживать, она устранилась от навязываемого ей посредничества официоза и вышла на прямой диалог друг с другом и, в конечном счете, – с обществом. «Авторская песня, – заметил Б. Окуджава, – писалась думающими людьми для думающих людей».

В пору хрущевской «оттепели», на рубеже 1950–1960-х гг., активность публики, прежде всего молодежной, чрезвычайно возрастает. Спектакли и концерты из ставших вдруг тесными закрытых театральных залов перемещаются во дворцы спорта, на стадионы, на главные городские площади и улицы. Этот поначалу стихийный процесс вскоре упорядочивается и одновременно контролируется разветвленной деятельностью государственных и общественных организаций – Всероссийским гастрольно-концертным объединением (ВГКО), Госкон-

⁴⁷ Гаврилин В. Путь музыки к слушателю // Советская музыка. 1967, № 5. С. 4.

цертом, Госфилармонией, Госэстрадой и их региональными подразделениями, культурно-просветительскими структурами ВЦСПС – дворцами и домами культуры, клубами и проч. Одновременно расширяется сфера культурного обслуживания в ходе разного рода шефских кампаний, предпринимаемых творческими союзами, обеспечивающими приезды актеров, литераторов, концертных бригад на заводы и фабрики, в колхозы и совхозы, на великие стройки коммунизма, «в глубинку». Так называемые «десанты деятелей искусств», еженедельные концерты «В рабочий полдень», шефство над кружками художественной самодеятельности становились традицией. Пространство общения публики и деятелей искусства приобретает широкие масштабы, сама публика эволюционирует, расширяет художественный кругозор, демонстрирует рост культурных потребностей, вовлекая в творчество, создавая студии, «народные театры», клубы «по интересам», литературные, музыкальные любительские сообщества. При творческих союзах – театральных деятелей, композиторов, кинематографистов, художников – при редакциях издательств, крупных журналов, при театрах и киностудиях создаются специальные постоянно действующие «бюро пропаганды искусства», «секции зрителей», в системе ВЦСПС открываются Дома народного творчества, в структуры главных и региональных управлений культуры введены научно-методические центры по руководству самодеятельностью. И хотя работа этих учреждений предполагала наряду с выполнением просветительских задач осуществление надзирательно-охранительных, цензорских функций, широкий размах культурной, созидательной деятельности весьма способствовал росту художественной аудитории, ее эстетическому развитию, социальному созреванию.

Наряду с песней, самым мобильным и массовым жанром, на потребности молодежи оперативно откликнулась литература – поэзия, проза, драматургия. Здесь авторами также выступают не только писатели-профессионалы, но люди самых различных занятий – уже состоявшиеся или будущие врачи, юристы, инженеры, техники, кораблестроители и др. Стихия созидания увлекала молодежь разного культурно-образовательного ценза, она ломала сложившиеся жанровые границы, врывается в журналистику, на эстраду, на театральные подмостки, в кинематограф, несла энергетику живого диалога с публикой, требовала от нее живого отклика, ответа. Повести «Коллеги» и «Звездный билет», «Затоваренная бочкотара», «Апельсины из Марокко» молодого врача В. Аксенова перекочевали из журнала «Юность» на самодеятельную и профессиональную сцену, в кино. Их социальный резонанс вышел за пределы отечества. В. Аксенова переводили на многие европейские языки. На гастролях Малого театра в Париже спектакль «Коллеги» восторженно принимался французами как «правда о новой России». «Молодежные» повести Б. Балтера,

В. Войновича, Г. Владимова, А. Гладиллина, А. Кузнецова широко инсценируются, по ним ставятся фильмы, радио- и телеспектакли.

Атмосфера социальной и художественной жизни конца 1950–1960-х гг. стимулировала раскрытие социального, художественного потенциала искусства, рост авторитета творческой интеллигенции. Выступая генераторами новых идей, открывая публике новые «картины мира», содержательные метафоры, яркие характеры, новые ситуации, молодые художники, сами вышедшие из публики, владели языком аудитории, близкой системой образов, тем самым активизировали ее восприятие, погружали ее в состояние энергичного эмоционального и духовного созревания. Демонстрируя многообразие жизни и возможностей ее художественного изображения, авторы ставили публику перед необходимостью выбора «своих героев», «своей проблематики», «своего искусства» – соответствующего своим жизненным, личным эстетическим, гражданским позициям, социальным идеалам.

В эту пору стремительно растет мода на все «молодежное». При творческих союзах, издательствах, киностудиях, редакциях журналов формируются разного рода «молодежные объединения», «секции», клубы. Старшее поколение тяготеет к стилю спортивной одежды, заимствует поведенческую манеру общения, разговорную жаргонную лексику. Множатся корпоративные «клубы по интересам», открываются, хотя и под присмотром комсомольских инстанций, «молодежные кафе», становится популярной «молодежная стрижка» и форма стройотрядов, на предприятиях формируются специальные «молодежные бригады» и даже скорый поезд Ленинград–Москва получает фирменное название «Юность» и обслуживается показательной бригадой студентов-практикантов Института инженеров железнодорожного транспорта.

Прозаики, поэты и барды-песенники соревнуются в приоритетах, подчас вступают в публичный или заочный диалог. В поэзии, в песне, в литературе, в драматургии «Я» и «Мы» вступают в постоянное сопряжение. (Заметим: большевистская концепция личности и массы опиралась на множество высказываний классиков марксизма и их услужливых интерпретаторов. Еще А.В. Луначарский, радуясь рождению нового героя «революционного театра» писал: «Ни одно Я не слишком ценно, чтобы не быть принесено в жертву МЫ»⁴⁸. Приглашение Окуджавы друзьям «взяться за руки, чтоб не пропасть по одиночке», не стирало личность, но призывало каждого к взаимопониманию.

Чутко слушающий время Е. Евтушенко в своем творчестве отражает спектр возросших духовных социальных притязаний молодежи. Стремительность социализации обостряет противоречивость самооценок, выявляет позитивные и негативные крайности

⁴⁸ Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963–1965. Т. 3. С. 410.

самоопределения героя и «антигероя» поколения – «потерянного» или «успешного» – шараханья от утвердительного «Я» к размытому унифицированному «Мы».

Я делаю себе карьеру
Тем, что не делаю ее»

– вызывающе декларирует Поэт свой нравственный посыл, но одновременно, в поэме «Братская ГЭС» уходит от личного обозначения героя к декларативно-безличностному «Мы», объявляя о тотальной причастности к «великому»:

Мы несем наши папки, пакеты,
Но подумайте – это ведь мы
В небеса запускаем ракеты, потрясая сердца и умы.

Юрий Визбор не замедлил «внести ясность» в ситуацию и резко снизил выпренную патетику Евтушенко куплетами озорной гитарной песни «Рассказ технолога Петухова»:

Сижу я, братцы, как-то с африканцем,
А он, представьте, мне и говорит:
«В России, дескать, холодно купаться.
Поэтому здесь неприглядный вид».
–Зато, говорю, мы делаем ракеты,
И перекрыли Енисей,
А также в области балету
Мы впереди, говорю, планеты всей.

В молодежной субкультуре расширялось пространство частной жизни, личного эмоционального самовыражения. В причудливом сочетании приклатенного куража, любовной тоски, экзотической туристской комсомольской романтики, советской лирики открывались новые горизонты бытия.

Новые ценности, освобождение от ограничений в творчестве, в отношениях с публикой настораживали идеологических ортодоксов, но молодежная литература шестидесятых не только не рвала, но наоборот, крепила поколенческие связи. Самосознание молодежи строилось не столько на возрастном, сколько на идеологическом противостоянии. Духовная преемственность «отцов» и «детей» не отрицается, но наоборот – декларируется. Их перекличка – в стихах Е. Евтушенко и Б. Окуджавы, в «Коллегах» В. Аксенова, в пьесах В. Розова и А. Володина, в повестях Б. Балтера «До свиданья, мальчики!», в фильме «Застава Ильича» М. Хуциева и др.

Грозные, убежденные, в меня устремляя взгляд,
На тяжелых от капель буденовках
Крупные звезды горят,

– пишет Е. Евтушенко. О «комиссарах в пыльных шлемах» времен Гражданской войны ностальгирует Б. Окуджава. В новом контексте времени темы гражданственности приобретают свою метафорическую значимость и выразительность.

Молодые герои определяют смыслы времени, отражают настроения публики, их харизмы неотразимы, их лица смотрят в публику с рекламных плакатов, с витрин универмагов и парикмахерских, с хозяйственных сумок, пакетов, со спортивных маек. Молодежная субкультура вбирает в себя театр, литературу, песню, создавая новый ценностный конгломерат. Большой драматический театр Г. Товстоногова, театры А. Эфроса – имени Ленинского Комсомола и театр на Малой Бронной – идут к публике через глубокое социально-психологическое, художественное постижение характеров драматургической классики и актуальной современной пьесы. «Современник» О. Ефремова ориентирован на молодежное сознание и осваивает его, используя все многообразие сценических форм – от откровенно фарсовых, сатирических, игровых до остродраматических, психологических. Театр на Таганке заявляет о себе как молодежный театр улиц и площадей, театр песни, эксцентрики, игровой маски и сам рождает собственный репертуар. Формируется проблематика и эстетика «молодежного кинематографа», во многом опирающегося на театральный репертуар и молодежную прозу. «Летят журавли», «До свиданья, мальчики!», «Иваново детство», «Женя, Женечка и “катюша”», «Мне двадцать лет» («Застава Ильича») и др. – отношения молодого человека и общества, государства, власти насыщены драматизмом социального, исторического, нравственного осмысления современной действительности.

Глава седьмая

ПРОРЫВ В САМОПОЗНАНИЕ

Любительский театр – путь самореализации

В культурной и общественной жизни нередко случалось, когда какое-либо художественное произведение – литературное, сценическое, музыкальное, изобразительное – становилось событием, обрета-ло серьезный резонанс, резко смещало уже сложившуюся в массовом и индивидуальном сознании ценностную иерархию. К таким уникальным явлениям правомерно отнести спектакль Театра на Таганке «Жизнь Галилея», поставленный Ю.П. Любимовым в 1966 году и снятый с афиши в 1980-м, ввиду внезапной кончины неперменного исполнителя заглавной роли – Владимира Высоцкого.

За пятнадцать лет спектакль просмотрело множество столичных и периферийных зрителей, он прочно вошел в сознание публики, «присутствовал» в запечатленных в памяти эмоциях очевидцев, в многочисленных критических отзывах, в тиражированных фотографиях исполнителей ролей, в зрительской молве, в разного рода театраль-ных легендах и пр. Спектакль прочно вписался в контекст времени как четкий ориентир социального поведения, нравственных стандар-тов, как громко высказанная харизматическим актером апелляция к сознанию и чувству современника. Таганковская «Жизнь Галилея» стала распространенным и весомым эмоциональным и логическим аргументом – в студенческих спорах, в академических дискуссиях, в журналистской полемике, в диалогах художников с коллегами, с публикой.

В 1968 году в издательстве «Наука», в массовой серии «Над чем работают, о чем спорят философы» вышла книга И.С. Кона «Социология личности». Несмотря на массовый тираж – 70.000 экз. –, она сразу исчезла из магазинов, стала библиографической редкостью и предметом активного обсуждения в научной и широкой читательской среде, особенно молодежной. Успех «Социологии личности» автор объяснял тем, что им впервые после 1920-х годов «...была прямо и жестко поставлена проблема конформизма <...> и личной социальной ответственности. <...>. Книга стимулировала критическое размышле-

ние, но не указывала, что делать. Я сам этого не знал, а если бы знал, побоялся бы сказать»¹.

Не меньший интерес вызвала статья И.С. Кона «Люди и роли» в 12-м номере «Нового мира». По ходу рассуждений автор часто использовал психологическую лексику и театрально-педагогическую терминологию, обращался к понятиям учений Станиславского, Брехта, категориям теории драмы, а конкретно – к пьесе «Жизнь Галилея» Б. Брехта в Театре на Таганке. Рискованные аналогии с актуальными событиями культурной и политической жизни тех лет, с судьбами Б. Пастернака, А. Синявского, Ю. Даниэля, А. Солженицына, И. Бродского и других дискриминируемых властью художников в сознании читателей книги И. Кона рождались сами собой. «Дело не в том, что отречься от своих взглядов вообще постыдно, а в социальных последствиях этого отрицания, – невозмутимо рассуждал философ, цитируя фрагмент программного монолога Галилея, адресованного своему ученику как завет старшего поколения младшему: «Я был ученым... Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки». – К этому суровому приговору присоединяется и Бертольт Брехт. Моральная оценка становится частью социально-политического анализа целостной ситуации», – заключает И.С. Кон, и читатели «Нового мира» (а он выходил в ту пору почти миллионным тиражом) хорошо понимали глубокий смысл рассуждений автора².

Через три года после выхода книги И. Кона «Социология личности» и через год после его новомировской статьи в издательстве «Наука» выходит сборник статей «Наука и нравственность». Философ В. Толстых называет свою публикацию «Галилей против Галилея» и строит концепцию на основе брехтовской пьесы, жанрово определив ее как философскую драму. «В “Жизни Галилея”, – подчеркивает В. Толстых, – есть такая “дорогая” драматургу и современному зрителю идея, которая богаче конкретного содержания пьесы. Зависит ли прогресс науки от морального величия ее творцов? Существует ли связь и какая между интеллектуальными достижениями и нравственной позицией ученого? <...> Ответ на них (на приведенные здесь вопросы. – В.Д.) интересует уже не узкую касту интеллектуалов, как часто бывало в прошлом, а буквально каждого человека»³.

В той же книге «Наука и нравственность» помещена статья А. Гулыги, который прямо обращается к различным сценическим интерпретациям «Жизни Галилея» – к спектаклю 1943 года немецкой труппы Цюриха, к известной постановке «Берлинер-Ансамбля»,

¹ Кон И.С. 80 лет одиночества. М., 2008. С. 247, 248.

² Кон И.С. Люди и роли // Новый мир. 1970, № 12. С. 166–191.

³ Толстых В.И. Галилей против Галилея // Наука и нравственность. М., 1971. С. 327.

знакомой советскому зрителю по триумфальным гастролям 1957 года, наконец, к режиссерскому прочтению Ю. Любимова. Философ особенно впечатлен «двузначным» финалом спектакля таганковцев, он обстоятельно описывает сцену отречения Галилея, впадшего в благостно-ребячливое безумие. Победно-угрожающе звучит хор «долдонов-монахов», скорбно отзывается дискантовый хор мальчиков, сцена погружается во тьму... Но внезапно резкие лучи рампы световым контрастом «зачеркивают» этот финал! Смирение Галилея – всего лишь лукавая маска, под которой он выживал и хранил свои истинные убеждения: «И пионеры, которые выбегают на сцену с вращающимися глобусами в руках, и музыка Шостаковича – все говорит о том, что все-таки она вертится, наша планета Земля, независимо от того, что кто-то, может быть, и хотел бы видеть мироздание устроенным по-иному... Два конца спектакля – два варианта судьбы: сытое, бездушное прозябание и сопротивление до конца. Моральная проблема ученого сформулирована здесь с необычайной остротой. Каждый волен сделать выбор, в любой ситуации есть два решения. Но только ли это хотел сказать Брехт в своей пьесе? Главное для Брехта – *социальный аспект проблемы*»⁴.

Во многих своих работах И.С. Кон точно определял «игровую», «ролевую» систему взаимодействий художественного посыла и зрительно-читательского восприятия. И, как признается сам ученый, в книгах, статьях, лекциях он «...научился выражать наиболее важные и крамольные мысли между строк, эзоповым языком. Читатели этот язык отлично понимали, его расшифровка даже доставляла всем нам некоторое эстетическое удовольствие и возникало чувство “посвященности”, принадлежности к особому кругу»⁵.

Театр этой поры шел к публике аналогичным путем, он разговаривал с аудиторией языком узнаваемых метафор, подтекстов, образных лексических и интонационных конструкций, остроумных парадоксальных жанровых построений. В «неблагоприятном поле» идеологической амплитуды формировался особый стиль отношений сцены и зала, художника и публики. Взаимопонимание складывалось как бы «по умолчанию» сторон.

* * *

Впрочем, даже в самое трудное для театра время конца 1940-х – начала 50-х годов в определенных «кланах» художественного сообщества звучала плохо скрытая ирония к официозу. Она адресовалась, разумеется, «узкому кругу своих» – в полузакрытых представлениях «капустников», устраиваемых, например, литераторами

⁴ *Гулыга А.В.* Кризис – нравственный или социальный?// Наука и нравственность. М., 1971. С. 367.

⁵ *Кон И.С.* 80 лет одиночества. М., 2008. С. 15.

и актерами Театра Комедии в Ленинградском доме писателей, в Центральном доме актера артистами московских театров. Клубные полуподпольные вечера смягчали унылую скуку повседневного за-идеологизированного быта, их участники лукаво посмеивались над незыблемостью его основ.

Емкую историко-культурологическую характеристику «крамольного» корпоративного развлечения дал С.Ю. Юрский в своей книге «Игра в жизнь», вышедшей уже в 2005 году: «Теперь капустник стал расхожим жанром. Капустники показывает телевидение на всю страну, капустник – непременная часть любого юбилея и любой презентации, в Нижнем проводят ежегодный конкурс капустников со всей России. “Капустный” стиль во многом определяет программы всех команд КВН, а это уже выход на мировую аудиторию. Но заметим, что, расширившись, капустник переродился, изменил себя и изменил себе. Капустник – дитя *цензурного времени*, и в этом все дело. Цензурировалось все. Кстати, вспомним, что при рождении жанра в Художественном театре капустники игрались в обход запрета играть в Великий пост—православное государство полицейскими распоряжениями утверждало регламент веры. Скромное есть нельзя и нескромное смотреть нельзя. А в нескромное запишем любое театральное представление. Ну, нельзя так нельзя. Мы спектакли не играем, зрителей в соблазн не вводим. Мы для себя по-домашнему, бесплатно и при закрытых дверях. Это можно? Ну если при закрытых... а все-таки текстики дали бы на проверочку? <...> Я вижу эту картинку во всех подробностях, – восклицает Юрский. – Потому что через полвека в обеих столицах Советского Союза – в Москве и в Питере – происходило нечто сходное, очень похожее. И я сам был этому свидетелем и участником. <...> В роли полицмейстера выступает представитель идеологического отдела райкома партии. <...> Другие любимцы публики и другая элита в зале. Но это все тот же тайный праздник отсутствия цензуры в абсолютно зацензурированной стране»⁶.

Разумеется, «капустник» в закулисной жизни известен с пушкинских и щепкинских времен. Позднее им отмечали начало великопостной недели в театрах, в художественных клубах, в актерских домах, в купеческих собраниях, наконец, в ресторанах. Артистическая братия разных рангов устраивала импровизационные представления, пародировавшие нравы художественной богемы и ее окружения. «Капустники» Художественного театра, как известно, положили начало балиевскому кабаре «Летучая мышь», его удачливых последователей и малоуспешных подражателей.

После Октябрьского переворота и разрухи постепенно возрождаются к жизни закрытые артистические сообщества, возникают новые. В Петрограде организаторы Фабрики эксцентрического искусства –

⁶ Юрский С.Ю. Игра в жизнь. М., 2005. С. 193–194.

ФЭКСы – кинорежиссеры Г. Козинцев, Л. Трауберг, С. Герасимов и др., – увлекают собравшихся пламенными дискуссиями о будущем кинематографа. Кружок «Живое творчество: ложа вольных каменщиков искусства» – явный намек на масонское сообщество – заседал в квартире «кумира публики» артиста Александринского театр Н.Н. Ходотова. Серьезные программы здесь успешно сочетались с пародией, игровой импровизацией. Споры по поводу докладов Н.Н. Евреинова «Полумаска в истории трагедий», Г.К. Крыжицкого «Фаллический театр» и К.М. Миклашевского «Гипертрофия искусства» дали повод другому «кумиру» того же театра В.Н. Давыдову с курсом своих студентов исполнить шуточные куплеты на мотив романса «Две гитары за стеной»:

До утра кипит здесь спор
А слова какие!
Полумаска, Фаллофлор
И Гипертрофия⁷.

Активным участником петроградских божественных собраний был совсем молодой тогда художник Николай Акимов. Впрочем, вскоре власть усмотрела в собраниях кружка опасные вольности и Постановлением Исполкома Петросовета в ноябре 1923 года оборвала деятельность «вольных каменщиков искусства».

В первые советские годы, как пишет вдумчивый исследователь развлекательной культуры М. Юнисов, «создание в рамках государственной культуры института клубной самодеятельности привело к тому, что вместо капустников как веселого корпоративного досуга и неформального отклика интеллигентов-дилетантов на местные и общезначимые события стали культивироваться подцензурные коммунистическим ячейкам стенные газеты и агитэстрада в форме живых газет, а позже агитационных художественных бригад»⁸. Но в литературно-театральном закулисье 1920–1930-х гг. «капустник» время от времени напоминал о себе. Да и власть устами вождя сочла, что жить в стране стало лучше и веселее.

В 1938-м Д.Г. Гутман показал в Ленинграде «капустник» с участием блистательных актеров Театра Комедии – Б. Тенина, Л. Сухаревской, А. Бениаминова, А. Бонди и других. Параллельно Н.П. Акимов выпускал с ними спектакль «Опасный поворот», поэтому и название центрального «капустного» номера звучало соответственно – «Опасный разворот». Номер и в самом деле был экстравагантным и рискованным – обыгрывался фантастический сюжет внутритеатральной жизни – актеры, режиссер, директор театра ре-

⁷ Акимов – это Акимов! СПб., 2006. С. 273

⁸ Юнисов М.В. Мифопоэтика студенческого смеха. (СТЭМ и КВН). М., 1999. С. 162.

шили говорить правду – сами себе, друг другу и даже театральной общественности. М. Юнисов указывает, что и в предвоенной Москве капустники с участием тех же акимовских актеров – Б. Тенина, Л. Сухаревской, а также москвичей Р. Плятта, О. Абдулова, В. Хенкина имели огромный успех. «Столичным актерам как привилегированному сословию, баловням высшей власти, было больше других разрешено и многое прощалось», – резонно замечает исследователь⁹.

«Капустнические» жанры постепенно расширяли публичные рамки, трансформировались в общедоступных политизированно-выверенных эстрадных программах. Параллельно сохранялась и традиция закрытых «капустных» представлений «только для своих» – в стенах театров, творческих союзов, в ведомственных клубах. В первые послевоенные годы ее пытались придушить, но уже в середине пятидесятых, как трава сквозь асфальт, «капустные» вечера показывались, разумеется, без широкоэвangelических оповещений. В Ленинградском доме писателей «капустник» «Давайте не будем!» писали И. Меттер и А. Хазин – литераторы, упомянутые А. Ждановым в печально известном докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград», а ставили актеры Театра Комедии Н. Акимова. В Доме искусств представления «В двенадцать часов по ночам» играли артисты разных ленинградских трупп, собранные режиссером А. Белинским. В Москве капустники показывали Центральный дом актера, Дом работников искусств, дома ученых, архитекторов, журналистов, композиторов. Творческая элита осторожно нащупывала поле «допустимого самовыражения», экспериментировала – как в сфере содержания, так и в области формы. Энергетику профессионалов и любителей из среды гуманитариев сближало озорное стремление создать новое пространство неформального общения. На этой основе в конце 1960-х годов стремительно развивался и так называемый «театр малой сцены», который вполне правомерно можно рассматривать в контексте эстетических и социально-психологических предпосылок времени.

На волне послесталинской «оттепели», ослабления цензуры, повышенного импульса гражданского взаимодействия, театр выстраивал новое социокультурное пространство с учетом формирующихся ценностных ориентаций. Установки на тесное партнерство, столь отчетливо выразившиеся в «капустниках», показали широкие возможности, скрытые в плотном пространстве общения, – творческие, социально-психологические, наконец, организационно-производственные.

Движение театральной эстетики отражало динамику социального развития, расширение отношений человека с обществом, с государством. Смягчение идеологического климата, смещение устоявшихся

⁹ Юнисов М.В. Указ. соч. С. 162.

социальных ролей, освоение человеком новых функциональных пространств осознали и художники, и публика.

Государственный режим насаждал страх, произвол, и потому в качестве самозащиты, необходимости приспособления к жизни каждый вынужден был хотя бы внешне демонстрировать лояльность официозу. Маска, пишет И.С. Кон, «это определенный образец, тип поведения, который не может быть нейтральным по отношению к Я, и наоборот. Маски не произвольны. Маска должна компенсировать то, чего личности, по ее самооценке, не хватает. Заботливому человеку не приходится “проявлять заботливость”, раболепному не нужно проявлять покорность, а веселому надевать маску весельчака»¹⁰.

«Капустнический» театр, существуя в замкнутом профессионально-корпоративном пространстве, формировался как альтернативный «публичному» театру, демонстрируя соответствующий набор сценических масок. Такова была функциональная особенность капустника, навязанная идеологией. Атмосфера капустнического маскарада позволяла исполнителям и зрителям уйти от навязанных им условиями жизни норм поведения. Потому сама форма тесного партнерского общения с публикой оказалась столь привлекательной для профессионалов – драматургов, режиссеров, актеров, художников, что явилась важным среди прочих, в частности производственно-экономических стимулов, для выхода закрытых «корпоративных» зрелищ в широкое поле театральной жизни. По сути дела, многие комедийные постановки конца 1950–1960-х гг. были не чем иным, как переносом «капустных» сюжетов и форм на сцены профессиональных «публичных» театров.

* * *

Тема пробуждения личности, освобождения от иллюзий и заблуждений об окружающем, о трудностях самопознания, самоидентификации стала в театре «оттепельной поры» одной из центральных, смыслообразующих. Ее детальный художественный анализ осуществлялся усилиями деятелей театра как в условиях большого сценического пространства, так и в локальном камерном поле «малой сцены». Выбор сценических решений диктовался характером драматургии, своеобразием дарования постановщика, актеров, наконец, установками зрителей. Внимание художников и публики было приковано к постижению современных характеров и обстоятельств, к воссозданию сложного внутреннего мира героев, чем исконно славилась отечественная театральная школа и прежде всего Художественный театр, носивший имя Горького, но сохранивший на афише и на занавесе эмблему чеховской «Чайки». И тем не менее опыт малоформатных, «корпоративных» спектаклей наталкивал профессионалов на мысль,

¹⁰ Кон И.С. Люди и роли // Новый мир. 1970, № 12. С. 170.

что освоение духовных исканий современного человека может успешно решаться в уплотненном пространстве общения с публикой, лишенном традиционного занавеса и рампы.

Как известно, всякий спектакль выстраивается его создателями в расчете на условия его восприятия, на пространственные масштабы и топографию зала, которые во многом обуславливают характер и температуру эмоциональной сопряженности исполнителей и зрителей. Тип площадки диктует определенные условия постановщикам, предполагает корректировку художественного замысла. Поэтому многие режиссеры мечтают о трансформирующихся сценах и залах, позволяющих мобильно решать пространственные задачи, выстраивать эмоционально-психологические отношения зрителей и исполнителей. И. Терентьев, В. Мейерхольд, Н. Акимов, А. Брянцев, Ю. Завадский, Н. Охлопков, Ю. Любимов, П. Фоменко создавали собственные проекты театральных помещений, однако немногие из них оказались воплощены «в материале». Режиссеры убеждены – типовой интерьер навязывает типовые формы спектакля, потому архитектурная мысль должна подчиняться творческой фантазии постановщика. В свою очередь, архитекторы резонно полагают – строить здание только в расчете на концепции и вкусы конкретного, даже талантливого режиссера нецелесообразно: театральная эстетика живет в постоянном и стремительном движении, в то время как здание театра строится на века, оно должно быть многофункциональным и «устойчивым» во времени. Поэтому практически почти ни один проект театрального помещения, созданный режиссером, не получил своего полного воплощения и создателям спектаклей не оставалось ничего другого, как приспособляться к построенным интерьерам и в их пространствах искать возможности реализации своих постановочных замыслов.

Реальным выразителем режиссерского решения в спектакле выступает актер. М.А. Чехов так отвечал в 1920-х гг. на вопросы анкеты Государственной академии художественных наук (ГАХН) относительно способа общения с аудиторией: «Мне кажется, что от количества публики в зрительном зале зависит и количество творческой энергии, затрачиваемой в данный вечер <...> Вообще говоря, энергия, исходящая из публики, используется актером во время исполнения роли. Общий психологический лик публики (уровень ее духовной высоты) заставляет приспособляться к себе во время исполнения (помимо моего желания)»¹¹.

В феномене так называемой «малой сцены» исключительно важную роль играет зритель, его поведение. Зритель «малой сцены» как бы «укрупняется», «индивидуализируется» и в собственных глазах, и в глазах театра. Из «человека массы», приобретшего билет на спектакль вместе с множеством людей, он превращается в «посвященно-

¹¹ Анкета М.А.Чехова // Театр. 1963, № 7. С. 120–122.

го», в участника определенного ритуала для избранных, приобщенного к «клану доверенных лиц», к неформальному сообществу, что само по себе уже рождает некую психологическую комфортность поведения, но при этом накладывает и известные обязательства. Он вроде бы не просто зритель, а персонифицированный почетный гость. Приглашение к равному партнерству «малая сцена» укрепляла в зрителе осознание своей индивидуальности, неповторимости, личного достоинства. Вовлеченность зрителя в игровое пространство существенно корректировала и поведение актера. «Сила взаимодействия зрителя и актера творит чудеса, – замечал А.Д. Попов. – Зритель своими реакциями <...> вдохновляет актера, дает ему направление, у него рождаются новые приспособления, краски, акценты, о которых он еще секунду тому назад и не предполагал и не знал»¹².

Формы и «адресность» «малой сцены» в 1960-х гг. были пестры и разнонаправленны. Филиалы «под крышей», «в подвале», «в репетиционном зале», «на пятом этаже» – или территориально автономные от стационара – давали возможность театральному руководству прагматически использовать помещения как дополнительные сценические площадки, занимая в репертуаре часть труппы, оказавшуюся в простое. Но в то же время филиалы позволяли проявиться творческой инициативе «снизу», актерам – показать «самостоятельные работы», режиссерам – создавать экспериментальные «поисковые проекты» и опробовать их на публике. Театры таким образом получали возможность привлечь зрителя, которого зачастую отторгал официальный репертуар «больших сцен». За всеми этими «энтузиастическими устремлениями» просматривались и социокультурные, психологические, эстетические послы: на подмостках «малой сцены» развивалась динамика новых доверительных отношений художника и публики и, если шире, личности и социума, человека и общества. Неслучайно вокруг «ядра» театра этой поры стихийно образовывались неформальные кружки «друзей театра», в которых обнаруживалась общность субкультурных ориентаций, рожденная поколенческими, образовательными, эстетическими, гражданскими, духовными, нравственными устремлениями.

Общество 1960-х гг. дифференцируется, укрепляется тенденция развития культуры индивидуальных миров, множатся автономные группы вне рамок сложившихся общественных ценностей. В постижении действительности личность отказывалась от посредников, стремилась создавать свою «модель жизни». На малых площадках зрители и актеры уравновешены в своих количественных соотношениях, уплотнено пространство общения, зритель «осваивает территории», на которых создается зрелище, и сам становится его участ-

¹² Попов А.Д. Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. М., 1979. С. 493.

ником и творцом. От «театра-дома», от «театра единомышленников» отпочковываются студии, «малые сцены», филиалы. Таким образом, театр 1970-х демонстрировал себя как система, чутко реагирующая на общественные настроения и способная менять свою структуру. Комплекс современных идей, актуальной проблематики, творческих исканий расширяет пределы сложившейся театральной традиции и заполняет пустующие социально-психологические ниши, вовлекая в свою орбиту новые слои публики.

Зоны театрального времени и пространства, в которых устанавливаются и развиваются взаимоотношения актера и зрителя, подвижны, имеют свойство стремительно расширяться и сокращаться, подчиняясь глубинным социокультурным и художественным закономерностям. Театру 1960–1970-х гг. присуща интенсивная динамика творческих и зрительских предпочтений. С одной стороны, спектакли «капустнического» типа трансформировались в популярные шоу-представления, мюзиклы, они выплескиваются из тесных помещений на огромные площадки Дворцов спорта и даже арены стадионов. С другой стороны – приобретают популярность камерные спектакли с участием четырех, трех и даже двух действующих лиц – «Двое на качелях», «Варшавская мелодия», «Милый лжец», «Вкус черешни», «Эй ты – здравствуй!», растет популярность концертных программ в жанре «театров одного актера», ориентированных на личностное – «глаза в глаза» – общение артиста с публикой. Режиссер Н.П. Охлопков, в свое время начинавший с постановок массовых агитационных зрелищ, мечтает о сцене под открытым небом, где толпы зрителей станут участниками представления, смешавшись с многолюдной труппой артистов, и ставит на сцене Концертного зала им. Чайковского громкоголосую «Медею» Еврипида. А режиссер монументальных исторических музыкальных полотен в Большом театре Б.А. Покровский реставрирует полуподвальное помещение старого кинотеатра и открывает экспериментальный Камерный музыкальный театр, по-новому интерпретируя оперы старых и современных мастеров. В Ленинграде Г.А. Товстоногов разворачивает на берегах Невы у стен Петропавловской крепости массовое представление «Алые паруса», но одновременно в Большом драматическом театре находит место для «малой сцены» и отдает ее режиссеру М. Розовскому для стилизованной под XVIII век постановки карамзинской «Бедной Лизы». «Малые сцены» открывают «большие театры» в Москве, Ленинграде, Куйбышеве, Новосибирске в Тарту, Таллине, Риге, в других городах. Театр расширяет аудиторию, ищет взаимопонимания на разных уровнях общения, стремясь усилить и углубить его за счет сближения сцены и зала, ликвидируя пресловутую четвертую стену, рампу и пр. Подчас трудно определить – актеры спускаются в зрительный зал или зрители овладевают сценой, но безусловно одно: искания театра встретили ответный отклик публики, самых разных ее слоев.

Репертуар «малой сцены» тематически и стилистически весьма разнообразен. В Театре им. Маяковского – это инсценировка военной повести В. Быкова «Пойти и не вернуться», в Театре им. Моссовета классика – «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова-Щедрина в прочтении режиссера Б. Щедрина. А. Эфрос показывает «Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского на площадке Театра на Малой Бронной, А. Казанцев в Театре Моссовета ставит пьесу С. Коковкина «Если буду жив» – о последних днях жизни Л.Н. Толстого, там же идет современная семейная мелодрама «Пять углов» того же С. Коковкина. В. Фокин инсценирует в «Современнике» «Записки из подполья» Ф. Достоевского (спектакль называется «И пойду, и пойду»). Сольный спектакль актрисы Театра на Малой Бронной А. Дмитриевой ставит В. Портнов по рассказу П. Нилина «Впервые замужем». В Ленинграде в Доме искусств Е. Шифферс ставит «Антигону» Ж. Ануя, в Рижском театре им. А. Упита режиссер М. Кублинский показывает «Мою любовь Электру».

Новые формы общения с публикой рожают особый тип драматургии. Открытый конфликт все чаще уходит в подтекст, разговорный диалог уступает место пространному монологу исповеднической интонации, обнажаются импульсы глубоких душевных потрясений, провоцирующих сопереживание, эмоциональное сочувствие. Отвергая внешнее правдоподобие, «малая сцена» выявляет характеры – в игре метафор, подтекстов, в плотности второго плана, в символической эмблематике, в интонационных полифонических парадоксах создается новая реальность, свободная от регламентации.

К концу 1970-х гг. в стране свыше сорока театров используют постоянную «малую сцену»¹³. Упорядочить этот стихийный процесс пытается ЦК КПСС – публикует специальное постановление «О работе с творческой молодежью», в котором обращено внимание на «засорение» репертуара малохудожественными пьесами и указывается на необходимость повышения требовательности к всякого рода экспериментам¹⁴. Но поиски новых форм уже не остановить. Для постановки используют репетиционные залы, фойе, гардеробы, чердаки, подвалы, подсобные помещения и даже буфеты.

«Малые сцены» открываются в театральных учебных заведениях. В вахтанговском Училище имени Б. Щукина «малая сцена» рассматривается как промежуточное звено учебно-педагогического процесса между школой и профессиональным театром. Главный режиссер эстонского театра «Ванемуйне» Каарел Ирд видит в «малых сценах» преемственность традиций мхатовских студий, с развитием которых

¹³ См.: Справка ВТО «О работе над спектаклями на “малых сценах”». 1970, 17 апреля. М., 1979.

¹⁴ См.: О работе с творческой молодежью. Постановление ЦК КПСС от 23 марта 1970 г. // Правда. 1970, 25 марта.

в зрелищные искусства входят поколения молодых драматургов, актеров, режиссеров, сценографов¹⁵. Приемы портретного увеличения, крупного плана, монтажные переходы и стыки сближают театр с телевидением и кинематографом концентрацией эмоционального контакта, постижением второго плана, подтекста, динамикой настроений, позволяют вскрыть драматизм духовной жизни человека, психологическую правду его повседневного бытия. «Малая сцена» способствовала энергичному освоению новых способов творческой самореализации в уплотненном сценическом пространстве, насыщенном множеством смысловых и интонационных оттенков. Она открывала поле эксперимента, обновления стилевых навыков и приемов, активизировала творческое постижение действительности. Театр, таким образом, отвергал идеологическую унификацию художественной жизни, жесткую регламентацию культурного поведения, давал зрителю возможность индивидуального выбора общения с искусством, исходя из собственных пристрастий и личных вкусов. Театр шел на живой контакт с каждым отдельным человеком, видя в нем равного партнера по диалогу.

Спектакли «малой сцены» обогатили язык театра разнообразием метафорических и психологических решений, расширили границы актерского существования. «Малые сцены» проявляли себя не только как эстетическое, но и как социально-психологическое, культурологическое явление. Подчас они балансировали на грани искусства, «клуба по интересам», терапевтических сеансов «психодрамы», нередко сочетая то и другое, становясь экспериментальным полем нереализованных замыслов и самостоятельных работ, своеобразным полигоном актерских и режиссерских исканий. Но сам поиск идей и форм их сценического выражения выходил за пределы сложившейся театральной и социальной системы, он заполнял пустующие социально-психологические ниши. Новые формы общения публики с актером увлекли зрителей и по сути дела спровоцировали создание зрителем «своего» любительского театра – в том художественном выражении и в той проблематике, которых ему не смог предложить театр профессиональный.

* * *

В 1977-м на Всесоюзном симпозиуме в Москве, посвященном рассмотрению социальной роли научно-технической революции и ее влияния в развитии художественного творчества, И.С. Кон обратил внимание на активизацию деятельности современного человека, осознавшего для себя необходимость индивидуального отбора и освоения информации, и в связи с этим на его возросшую готовность принимать на себя новые социальные роли, осознанно интегрировать

¹⁵ См.: *Каарел Ирд*. В театральной гостиной // Дмитриевский В. Театр уж полон. Л., 1982. С. 140.

себя в динамичную систему личных ценностей в рамках целостного образа «Я». «Множественность и принципиальная сменяемость социальных ролей личности создают объективную необходимость и внутреннюю субъективность их осознания и интеграции в определенной системе личных ценностей, в рамках целостного образа «я». Экстенсивность общения вызывает напряженную потребность в интимности, побуждает людей строже различать инструментально-деловые и эмоционально-экспрессивные функции общения, индивидуализирует требования, предъявляемые к любви и дружбе, повышает психологическую и социальную значимость эмоциональных переживаний. Многие жалобы, раздающиеся в этой связи, отражают вовсе не деперсонализацию, а напротив, резкое усиление личностного самоощущения, Осознание своей включенности в социальное целое, принадлежности к нему и зависимости от него побуждает индивида глубже продумывать вопрос о мере своей социальной и моральной ответственности как за самого себя, так и за весь окружающий мир»¹⁶.

Интенсивное развитие любительского театра, на наш взгляд, убедительно подкрепляет и развивает изложенную И. Коном концепцию интенсивного освоения социальных ролей советским человеком 1960–1970-х гг. Как уже говорилось, в профессиональном театре обращение к «малой сцене» было обусловлено экспериментаторскими, эстетическими задачами, а нередко организационно-прагматическими целями. Интерес к «малой сцене» любителей в первую очередь диктовался мотивами социально-психологическими. Но обе тенденции часто сближались, ибо и любители, и профессионалы стремились заполнить «ниши», которые по разным причинам не мог или не хотел занять официозный профессиональный театр. Распространение «малой сцены» свидетельствовало о развитии как театрального, так и социального мышления. Заинтересованность в новых контактах сцены и зала исходила в значительной мере от публики, потому идея «малой сцены» была с таким энтузиазмом энергично подхвачена в более независимом театре – любительском.

Следует вспомнить, что уже с первых лет советского режима «инициативы масс» вызывали пристальное внимание власти, которая стремилась оперативно манипулировать общественными настроениями и своевременно направлять их в «правильное» русло. Как известно, в пору Гражданской войны в систему армейского политуправления было рекрутировано немало творческой интеллигенции для пропагандистского обеспечения военной кампании. В составе Красной армии функционировало около 1000 разного рода театральных кружков и агитбригад. В 1919 году Театральный отдел Наркомпроса создал специальный подотдел Красноармейского театра.

¹⁶ *Кон И.С.* Проблема человеческого «Я» в психологии и литературе // НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980. С. 30.

Параллельно активно выступают труппы Пролеткульта. «Живые газеты», «Синие блузы», «Красные рубахи» (вариант рабочей «синей блузы» в деревнях), ставятся разного рода агитобозрения, политмонтажи, предвзято рождение молодежных рабочих театров – ТРАМов. В 1932-м создается Центральный дом самодеятельного искусства имени В.Д. Поленова (ЦДИСК), с 1936 года он преобразуется в Московский дом народного творчества им. Н.К. Крупской с разветвленной структурой в республиках, областях, районных центрах.

В 1937 году известные народные артисты СССР – мхатовец И.М. Москвин и певица Большого театра В.В. Барсова – со страниц газеты «Правда» призвали творческую интеллигенцию активнее шефствовать над любителями искусства. Почин был с энтузиазмом поддержан общественностью. К руководству самодеятельностью пришло множество актеров, режиссеров, музыкантов, художников. В военные годы любители наряду с профессионалами формировали выездные фронтовые бригады. С наступлением мирных лет возобновились традиционные показательные смотры самодеятельного искусства. Особым почетом пользовались «кумиры публики» – «выходцы из народа». Сюда в разное время «зачисляли» артистов разных поколений и жанров – И.С. Козловского, С.Я. Лемешева, П. Алейникова, Б. Андреева, И.О. Горбачева, В.С. Ланового, И.С. Савину, Л.А. Русланову, Л.А. Зыкину, В.К. Трошина и многих других признанных «кумиров публики». В этом ряду уникальное место занимает фильм А.В. Ивановского и Г.М. Раппапорта «Музыкальная история», отмеченный в 1940 году Сталинской премией, – о судьбе скромного шофера, в котором самодеятельность пробудила уникальный певческий талант – главную роль исполнял С.Я. Лемешев.

В 1959 году официально учреждено положение о «Народных театрах». Самодеятельные коллективы, удостоенные столь высокого звания, обеспечивались помещением, финансированием, квалифицированным художественным и административным руководством. К 1965 году в стране функционировало около 1000 «народных театров», не считая множества – около 100 000 – нетитулованных «рядовых» коллективов, объединивших 1,5 миллиона участников. В республиках работало немало любительских театров с русской и национальной труппой, в штат крупных театров вводились оплачиваемые должности режиссеров, художников, директоров, администраторов. Актеры формально работали на общественных началах, но имели определенные привилегии, санкционированные ведомством ВЦСПС¹⁷.

В зависимости от идеологической и политической конъюнктуры, деятельность самодеятельных коллективов приобретала разные смыслы, организационные формы, жанровые ориентиры и пр. В предвоенные и послевоенные годы перед любительским театром ставилась

¹⁷ См.: Народные театры. Сб. ст. М., 1962.

задача максимально соответствовать академическим образцам и прежде всего МХАТу, Малому театру, Театру им. Вахтангова, ленинградскому БДТ как эталонам советского сценического искусства. Эта тенденция четко проявлялась в дублировании репертуара, в постановочной и актерской стилистике любителей. Однако на рубеже 1940–1950-х гг. в молодежной, студенческой среде как наиболее гибкой, подвижной, чуткой ко времени пробуждается интерес к эстрадно-концертным жанрам сценического фельетона, парного концеранса, сатирической миниатюры, куплета, пародии. Такой интерес в немалой степени стимулировала официозная эстрада, выполнявшая социальный заказ, – бороться с проникновением в советский быт буржуазной идеологии, со «стиляжничеством», разоблачать врагов СССР, «поджигателей войны», зловещих буржуазных писак-журналистов, их наймитов-буржуев и капиталистов.

Для изображения портретов носителей враждебной идеологии мастера эстрады не жалели сатирических красок, гневного сарказма, юмора, иронии, тех сценических средств, набор которых щедро использовали и в закрытых «капустниках», на представление которых молодежи удавалось проникать. Можно сказать, что на эстрадном и «капустническом поле» выросло поколение творческой молодежи с новым социокультурным видением окружающей жизни. «Капустническая» интонация предполагала высмеивание устаревших нормативов поведения, привычных стандартных клише в искусстве и в быту. Выход актеров-профессионалов в сферу нерегламентируемой официозом «клубной самодеятельности» давал толчок развитию малых форм на концертной эстраде, а параллельно стилистику «капустника» энергично подхватили и по-своему трансформировали энтузиасты молодежного любительского движения.

«Капустник» таил в себе интонации инакомыслия, иронического подтекста, «эзопова» иносказания, парадоксального сопоставления, смеховую оценку жизни в разных ее проявлениях, от коммунального квартирно-кухонного и служебного быта до сатирических намеков на амбициозное поведение «руководящих лиц». В советском студенчестве конца 1950–1960-х гг. очевидно пробуждалось корпоративно-профессиональное «цеховое» сознание культурного сообщества.

Обращение к эстрадно-зрелищным развлекательным формам, к капустнику имело серьезные предпосылки – историко-традиционные, уходящие корнями в глубь дореволюционного разгульного быта московского и петербургского студенчества (он обстоятельно описан в книге М. Юнисова) и современную жизнь артистической богемы с присущей ей ироническим вторым планом¹⁸. Складываются своеобразные виды театров – СТЭМы – Студенческие театры эстрадных миниатюр, КВНы – Клубы веселых и находчивых и др.

¹⁸ Юнисов М.В. Мифопоэтика студенческого смеха (СТЭМ и КВН). С. 17–20.

Начало стремительного расцвета студенческого театра М. Жванецкий определил 1953 годом. В ту пору он был студентом четвертого курса Одесского института инженеров морского транспорта. «И вдруг – все разрешено. И вдруг расцвет самодеятельности. И вдруг юмор. А репертуара достать негде было... И тогда я взял первый раз в руки перо и написал сценку, которая называлась “Экзамен”». Так возникала и крепла альтернатива заидеологизированному эстраднему официозу, где примитивная политсатира тогда занимала ведущее положение. «На рубеже 50-60-х годов остроумие превратилось в одну из центральных сфер общественного сознания», – пишет М.Юнисов¹⁹. Об этом свидетельствует и необычайная популярность «капустников» ряда московских вузов, «Врачебно-театрального коллектива» с участием тогда начинающих, а ныне известных мастеров А. Арканова, А. Левенбука, А. Лифшица, моспроектвских ансамблей «Кохинора» и «Рейшинка», «Ансамбля верстки и правки» и др. Далее, указывая на растущую популярность выступлений «Клуба веселых и находчивых» и представлений эстрадной студии МГУ «Наш дом», кинокомедий А. Гайдая, Э. Рязанова, Э. Климова, литературных пародий и фельетонов Л. Лиходеева, А. Иванова, С. Рассадина, Ю. Левитанского, М. Юнисов формулирует весьма глубокий, на наш взгляд, вывод, характеризующий температуру общественного настроения конца 50-х – начала 60-х гг.: «Смех в силу своей медиативности в культуре давал возможность молодому поколению испытать различные модели поведения, авторитеты и социальные схемы. И он же расширял пространство выбора. Смех позволял не только обнаруживать себя в той или иной оппозиции, но и как бы висеть между верноподданничеством и инакомыслием, сохранять за смеющимися их срединное положение. Смех остранил двухполюсную модель мира как таковую и помогал не впадать в менторский тон»²⁰.

Московский фестиваль 1957 года поразил безбрежностью возможностей молодежного самовыражения. Многие талантливые артисты обрели тогда широкое признание, лауреатами художественных конкурсов становятся балетные и эстрадные артисты Ленинграда – А. Осипенко, И. Колпакова, В. Семенов, Э. Пьеха, А. Броневицкий, вокальный ансамбль студентов-консерваторцев «Дружба», хор студентов ЛГУ под руководством Г. Сандлера, танцевальный ансамбль Петроградской стороны... Самодеятельные артисты на взлете популярности успешно соперничают с профессионалами. Из студенческих капустников и эстрадных обзрений на подмостки вышли композитор А. Колкер, драматурги М. Жванецкий, К. Рыжов, К. Рябкин,

¹⁹ Юнисов М.В. Указ. соч. С. 12, 16.

²⁰ Там же. С. 20.

А. Арканов, Г. Горин, режиссеры А. Аксельрод, М. Розовский, И. Рутберг и многие другие.

Развитие театральной самодеятельности в 1960–1970-х гг. приобретает огромный размах. Активное взаимодействие любителей на основе близости гражданских, нравственных, эстетических идеалов придавало движению корпоративную и духовную сплоченность, что настораживало административные инстанции, призванные следить за идеологическим климатом в стране. В подчинении комсомола, профсоюзов, министерств обороны, культуры, просвещения числилось множество разного рода зрелищных организаций, дворцов и домов культуры, домов пионеров, клубов и прочих культурнопросветительских учреждений. Но любительский театр все энергичнее выходит из-под навязанного ведомственного покровительства.

Инициатива шла снизу, от представлений и ценностных установок массового зрителя, который не принимал ограниченности и негибкости профессионального театра. Активное взаимодействие любителей на основе близости гражданских и нравственных идеалов придавало самодеятельному движению духовную и идейную сплоченность. Это вызывало тревогу, пристальное внимание идеологов и обостряло цензурный контроль. Директивное указание – «развитие и обогащение художественной сокровищницы общества достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства»²¹ – обусловило создание новых охранительно-контрольных бюрократических структур – так называемых методических центров и отделов по руководству народным творчеством на всех горизонтальных и вертикальных региональных уровнях. Издаются масса директив, регламентирующих художественную самодеятельность, однако любительские театры уже в силу огромной распространенности и ведомственной разобщенности не подчинялись централизованному тотальному контролю, они становились саморегулирующейся системой, генерирующей социальные, художественные и стилевые идеи. Здесь особенно примечательно, что художественный язык нового поколения драматургов, тех же А. Вампилова, Л. Петрушевской, А. Соколовой, В. Славкина, А. Казанцева, В. Шукшина плохо осваивался профессиональным театром, но гораздо успешнее и проникательнее интерпретировался театром любительским (например, «Утиная охота» в Львовском студенческом театре «Гаудеамус», «Уроки музыки» Л. Петрушевской, поставленные Р. Виктюком в московском ДК «Замоскворечье» и мн.др.).

Таким образом, любительский театр 1970-х гг., учитывая его распространенность и массовость, оказался той питательной средой, в которой личность попадала в условия максимальной самореализации, развивалась сама и совершенствовалась окружение, создавая новые

²¹ Народные театры. Сб. ст. М., 1962. С. 10.

формы социальной и духовной жизни, постигала и обобщала смыслы индивидуального и общественного бытия. Разумеется, официоз стремился регламентировать развитие любительского театра, хотел видеть в нем послушный инструмент сдерживания личной инициативы, способный ввести частного человека в поле среднестатистической нормы и противопоставить его подлинной социальной реальности, увести в мифологию, иллюзорность, пропагандистскую мнимость. С этой целью уже на новом витке общественного развития предпринимаются отдельные попытки реанимировать пролеткультовские заповеди, согласно которым, в частности, подлинное искусство трудящихся может создаваться только самими трудящимися.

Власти старались направлять энергию любителей в идеологически лояльное русло. Отсюда стратегия кнута и пряника – запреты спектаклей, роспуск театров и одновременно организация разного рода региональных и всесоюзных смотров, фестивалей и пр. Так, в 1979-м был помпезно проведен Всесоюзный фестиваль студенческих театров «Дружба народов». В 1975–1977 гг. на протяжении трех лет в стране проходит Всесоюзный фестиваль художественного творчества, он приобретает поистине массовый, всеохватный характер. Любительских театров, особо отмеченных званиями «народных», к концу 70-х годов было более 3000, они охватывали более 500 000 участников. Декада народных театров завершилась в Москве показом 26 лучших спектаклей. В 1978 году принимается постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию художественного творчества»²².

* * *

Студийные театры 1950–1960-х гг., по сути дела, разлагали закостенелую государственную систему театрального производства. Развитие студийности наглядно иллюстрировало «поколенческую» динамику, смену социальных настроений, направленность социокультурного процесса, мощного реформистского стремления к обновлению театральной проблематики, сценического языка, искреннюю увлеченность пафосом постижения социальной правды. Совокупность этих обстоятельств обусловила органичный переход ряда любительских театров в ранг профессиональных коллективов. В бурном течении развлекательно-капустнического, обозренческого потока разного рода КВНов, СТЭМов, оказавшихся устойчивыми во времени и вобравшими интонации молодежной субкультуры, обнаруживаются своеобразные творческие коллективы.

В 1955-м, в стенах Школы-студии МХАТа складываются идейные и организационные основы театра-студии «Современник»

²² Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию художественного творчества» // Правда. 1978, 28 марта.

О.Н. Ефремова. Спустя полвека артист М.М. Козаков вспоминал: «Наш театр называли театром единомышленников, но единомыслие давалось подчас тяжело и вырабатывалось годами совместной жизни <...>. До 1964 года мы назывались “Театром-студией” и существовали по студийным правилам внутреннего распорядка. <...> Репертуар утверждался сообща – это было главное в Уставе. И труппа формировалась общими усилиями – это второй опорный пункт Устава»²³. Каждый артист давал подписку в том, что безоговорочно принял Устав студии и декларированные в нем права и обязанности, сдавал свою тарифицированную зарплату в общий котел, и общественный совет определял выплаты актерам по их реальным заслугам. Столь дерзкие самостоятельные «преобразования» едва не обернулись закрытием театра.

Театр 1960-х гг. дал выход творческой энергии «низов», позволил реализовать возросшее стремление к публичности, почувствовать собственную духовную значимость. Сцена стала открытой трибуной пробудившегося гражданского сознания молодого поколения. Театр консолидировал публику вокруг гражданских, этических, художественных ценностей, придавал им четкость, определенность, и зрители сами стали их носителями. Социальные идеи преобразовывались и трансформировались в творческие. Театр для себя, для своих становится театром для других, для многих. Недавний актер-любитель начинает сознавать себя творцом, стремится выйти к широкой аудитории и вести с ней диалог, минуя посредников профессионалов-идеологов.

После VI Международного фестиваля молодежи 1957 года студийное движение активно развивалось едва ли не во всех сферах искусства. Молодежь уже не удовлетворялась «массово-митинговой» оптимистической эйфорией стадионных действий и массовых празднеств, она искала межличностного индивидуального общения и находила его прежде всего в театре. К концу 60-х годов в стране насчитывалось около 400 самостоятельных театров²⁴. В Москве большую популярность приобрел «Наш дом» – студия МГУ, руководимая М. Розовским. Ее «школу» прошли многие в будущем известные мастера сцены и эстрады. Организатор театрального кружка в Московском городском доме пионеров О. Табаков восторженно признавался друзьям-литераторам В. Аксенову и В. Славкину: «Все, что будет со мной в “Современнике”, я знаю – когда какой орден дадут, когда очередное звание присвоят... А я по натуре авантюрист, я хочу начать дело, где все непонятно и шатко. Эти ребяташки кончат школу, поступят в театральное училище на мой курс, а потом мы станем делать театр»²⁵. «Театр-студия под руководством О.Н. Табакова» уже не одно десятилетие занимает серьезное место в ряду профессиональных московских театров.

²³ Козаков М.М. Актерская книга. М., 1996. С. 96.

²⁴ История советского драматического театра.: В 6-ти т. М., 1971. Т. 6. С. 23.

²⁵ Славкин М. Памятник советскому стиляге. М., 1996. С. 27.

Драматург А.Н. Арбузов собрал в подвале на Мытной улице молодых режиссеров и литераторов А. Васильева, И. Райхельгауза, В. Славкина, Л. Петрушевскую, В. Карасева и других. Сформировалась содержательная интересная афиша, но вмешалась стихия – в театре случился пожар, с ним погибли и смелые замыслы. Студия Московского университета под руководством кинорежиссера Сергея Юткевича способствовала формированию целого театрального поколения: здесь дебютировали М. Захаров, А. Демидова, И. Савина, А. Филиппенко и др. Студия Ленинградского университета «Драма» вырастила режиссера В. Голикова, актеров И. Горбачева, С. Юрского. Студию Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) ее руководитель В. Малыщицкий вывел на профессиональный уровень, основав Молодежный театр. Челябинской студией «Манекен» руководили братья Морозовы, один из которых, Борис Морозов, вскоре стал работать в труппах Москвы и позднее возглавил Театр Российской армии. Подобных примеров немало. Новый театр «На Юго-западе» сформировал из любителей выпускник ГИТИСа В. Белякович. Студией «Москворечье» руководил Р. Виктюк, народным театром ЗИЛ – С. Штейн, в Ленинграде любительские театры возглавляли актер и режиссер В. Меркурьев, театральный педагог Ирина Мейерхольд, режиссеры В. Андрушкевич, Г. Яновская, Э. Корогодский, С. Лапиров и др. Профессиональный статус приобретают «Театр пластической драмы «Г. Мацкявичуса, студия «Лицедей» В. Полунина, театр-студия О. Табакова, «Ильхом» в Ташкенте, руководимый М. Вайлем, театр «Ижтех» в Ижевске, в Москве – студия на Спартаковской площади под руководством С. Враговой, студия «Камерная сцена» М. Щепенко и др.

Из любительского театра театр широко заимствовал сценический язык, импровизационную свободу, метафоры, проблематику, репертуар, способы общения с новым зрителем, наконец, драматургов, режиссеров, актеров, художников. Переход многих студий в ранг профессиональных трупп был закономерен. Процесс творческого самообразования во многом определялся большой практикой выступлений, накоплением опыта – с одной стороны, и «культурным шефством» – не формальным, а вполне осмысленным руководством опытных профессионалов, их непосредственным участием в любительских спектаклях – с другой.

В новые театры зритель шел не столько за развлечением, сколько за острым диалогом, общением, здесь он оказывался в поле выбора социальных ролей. Театр пробуждал гражданское и духовное самосознание публики, и теперь она сама стимулировала его к новым поискам. Театр побуждал зрителя моделировать собственное поведение, активно познавать действительность в ее многокрасочности и многовариантности.

Художественные вузы не справляются с кадровыми потребностями студийного движения, в институтах культуры открываются

факультеты руководителей народных театров. При отделениях Всероссийского театрального общества создаются кабинеты по работе с народными театрами, режиссерские лаборатории и пр. Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», общество «Знание», «Искусство», издательство Всероссийского театрального общества, «Профиздат» массовыми тиражами выпускают пьесы, советы режиссеров, художников, актеров серийными выпусками: «В помощь художественной самодеятельности», «Руководителям народных театров» и др. Специальные рубрики, посвященные «народным театрам», открывают журналы «Театр», «Театральная жизнь», «Культпросветработа» и многие другие.

Интенсивное клубное и художественное общение на основе близости гражданских, нравственных, эстетических установок придавало движению любительских театров особое содержание, а активное взаимодействие профессионального и самодеятельного театров духовно консолидировало огромные массивы населения. В смотрах самодеятельного искусства участвовали тысячи коллективов и сотни тысяч человек, представителей практически всех поколений, социальных слоев разных регионов страны. Театр выступал важным фактором социализации широких слоев населения, чутко отражал и формировал общественные настроения.

К началу 1980-х гг. в системе государственных клубных учреждений функционировало более 70 тысяч любительских драматических театров, в которых участвовало более 900 тысяч человек. Не удивительно, что лидеры профессионального театра, например Г. Товстоногов, возлагали «на молодые творческие силы, объединенные в театральные студии, большие надежды»²⁶.

Зигзаги культурной политики

В молодежной субкультуре 1950-х гг. складывались новые отношения художника и публики – в эстетике, идеологии, в самом характере общения исполнителя и зрителя, в поле восприятия художественных метафор, сценической лексики. Новое поколение выросло на смене базовых моделей мира. Авторитет власти, государства, официальной идеологии, покровительство-патерналистского коллективистского диктата падал, зато возрастал авторитет независимой личности.

Общество все отчетливее стратифицировалось, расслаивалось. В интеллигенции четко просматривались группы, объединенные профессиональными интересами, – интеллигенция научная, техническая, гуманитарная, творческая, военная и пр. Подобным образом, но с учетом поколенческого своеобразия, стратифицировалась и молодежь –

²⁶ *Климов В.* Театры малых сцен. М., 1960. С. 17.

рабочая, студенческая, творческая, научная, армейская, техническая и пр. Соответственно формирующимся субкультурам складывались и отношения с искусством. Молодежная субкультура, сформировавшаяся на рубеже 1950–1960-х гг. «взрослела» и к 70-м годам приобрела основательность, определенность и твердость. Былое подростковое озорство, азартная легковесность и максимализм не принимались по эстафете новым молодым поколением 80-х. Менялся социально-психологический и политический климат в стране, возникала новая социокультурная ситуация.

29 июня 1958 года в Москве открыт памятник В. Маяковскому. Стихийно возникла свободная трибуна, с которой читались стихи всеми желающими – профессиональными и самодеятельными авторами, актерами, людьми из публики. Находившиеся поблизости с памятником театры – «Современник», Театр Сатиры, театр имени Моссовета, Театр имени Станиславского – вдохновляли и исполнителей, и публику, но главное, что рождало поэтическое вдохновение и гражданскую приподнятость – это ощущение бесцензурной возможности личного самовыражения. И даже арест слишком увлеченных активистов стихийных сходок летом 1961 года не остановил массового интереса к публичным выступлениям молодых поэтов. Как сообщает К.Б. Соколов, «12 000 зрителей собрались 2 декабря 1962 года послушать стихи во Дворце спорта, и 9 000 зрителей пришли на аналогичный концерт тремя днями позже»²⁷.

Государственный механизм регулирования массовых эмоций подчас стимулировал сплоченность, крепил солидарность художника и публики. После погрома, учиненного в 1957 году Б. Пастернаку, Б. Ахмадулина обращалась к поэту:

И я его корю: зачем ты их?
Зачем ты воздух детским лбом таранишь?
Все это так! Но все ж он мой товарищ.
А я люблю товарищей своих.

В наметившейся тенденции ухода молодежи от престижных профессий А. Вознесенский увидел стремление нового поколения дистанцироваться от государства, ростки духовной обособленности, оппозиции, обострения нравственных противоречий.

В регламентации общественных настроений политикам явно не хватало последовательности. «Бабий яр» Е. Евтушенко (1961) и Тринадцатая симфония Д. Шостаковича (1962) вызвали мощный отклик публики и гневную реакцию власти, но «Наследников Сталина» того же Е. Евтушенко (1962) неожиданно поддержал Н. Хрущев, как и публикацию в «Новом мире» «Одного дня Ивана Денисовича» (1964)

²⁷ Соколов К.Б. *Художественная культура и власть в послесталинской России: союз и борьба (1953–1985)*. СПб., 2007. С. 206.

А. Солженицына, повести, определившей временной, пространственной, поколенческий рубеж в социальном сознании общества. Однако преодолеть косность «аппарата» молодым художникам не всегда оказывалось по силам: театру «Современник» пьесу А. Солженицына «Олень и шалашовка» ставить категорически запретили, как, кстати, и «Матросскую тишину» А. Галича. Да и сам Хрущев теперь не склонен славить «оттепель»: «Сложилось такое понятие о какой-то “оттепели”, – заявляет он на заседании Президиума ЦК КПСС 25 апреля 1963 года. – Это ловко этот жулик подбросил, Эрэнбург». Итогом заседания стало создание нового надзирающего органа – Идеологической комиссии ЦК КПСС²⁸.

К.Б. Соколов пишет о том, что «на пути молодежной генерации в искусстве стояли известные и закоренелые “консерваторы” старших поколений»²⁹. Это поколенческое противостояние в значительной мере поддерживало в широкой публике, как и в творчестве молодых художников, литераторов, музыкантов, режиссеров, актеров, кинематографистов, рост протестных настроений.

С очевидной наглядностью конфронтация, противоборство поколений выплеснулось на художественных выставках шестидесятых годов. В начале декабря 1962 года в Манеже открылась художественная выставка, посвященная тридцатилетию деятельности Московского отделения Союза художников. Были представлены работы мастеров разных направлений и творческих индивидуальностей. Экспозиция работ дала повод для ожесточенных дискуссий о смысле и назначении искусства: они вывели споры за рамки искусства в область идеологии, политики, истории. В наглядном, зримом сопоставлении со всей очевидностью обнаружилась несостоятельность «социалистического реализма», что само по себе напугало ангажированное руководство творческого союза. В попытках самосохранения оно организовало посещение выставки Хрущевым и спровоцировало его негативную реакцию. 17 декабря 1962 года «...Хрущев обрушился на Э. Неизвестного, поддерживающего абстрактное искусство, – вспоминает очевидец. – Евтушенко с трибуны заметил, что его грех и недостатки – издержки молодости, которые впоследствии будут изжиты. “Горбатого могила исправит”, – бросил реплику Хрущев. И тогда Евтушенко, повернувшись к нему, заявил: “Никита Сергеевич, мы живем в такое время, когда ошибки исправляют не могилами, а живым, честным и правильным большевистским словом”. И при гробовом молчании сошел с трибуны....Хрущев явно растерялся, не нашелся, что ответить»³⁰.

²⁸ См.: *Быков Д.* Булат Окуджава. М., 2009. С. 428.

²⁹ См.: *Соколов К.Б.* Указ. соч. С. 213.

³⁰ *Чернуцан И.* Искусству принадлежать народу // *Время новостей.* 2005, 1 марта. С. 3.

Противостояние художника власти неизбежно выводило его в политику. Искусство возвращало себе статус «совести общества». Поспешный темп пересмотра идеологических установок, заданный в 1950-х гг., расшатывал и без того неустойчивую пирамиду агитпроповских ориентаций. В марте 1953 года власть решила создать в Москве пантеон большевистских вождей, видных военачальников и общественных деятелей. 2 сентября 1953 года Секретариат ЦК КПСС принял постановление «О музее И.В. Сталина» – на подмосковной даче должен был открыться музей по типу музея Ленина в Горках. В 1954 году к первой годовщине со дня смерти Сталина Президиум ЦК КПСС постановил широко отметить траурную дату передовыми статьями в газетах и журналах, портретами вождя, траурными флагами, митингами. Ходили слухи о возможном переименовании Москвы в город Сталин – по аналогии с Петроградом–Ленинградом в 1924 г. Однако решения XX съезда КПСС в 1956-м внесли замешательство в осуществление этих планов, а в 1961 году XXII съезд КПСС признал «нецелесообразным сохранение в Мавзолее саркофага с гробом Сталина, так как серьезные нарушения Сталиным ленинских заветов, массовые репрессии против честных советских людей делают невозможным оставление гроба с его телом в Мавзолее В.И. Ленина»³¹.

В годы «оттепели» категорическое отрицание Сталина осмыслялось как восстановление высокой гуманистической ценности большевистских идей, очищения их от лжи, как обретение исторической и социальной правды. Обращение к фигуре Ленина – «самого человечнейшего человека» – стало призывом к свободе, к освобождению преобразующих революционных идей от сталинских извращений. На этот призыв своеобразно откликнулся писатель Вс. Кочетов. Он резко выступил против неуместных попыток «утепления», «очеловечивания» большевистского вождя, в чем совершенно справедливо усмотрел опасность противопоставления «мягкого» Ленина «жесткому» Сталину. «Ленин прежде всего был страстным борцом, которого ничто не могло остановить на избранном пути. Он шел через любые трудности – через клевету врагов, через неверие и трусость, отступничество иных из своих соратников, через непонимание, проявляемое другими, через колебание третьих, нежелание четвертых»³².

Даже после подавления в 1968 году восстания в Чехословакии, когда иллюзии существования «социализма с человеческим лицом» оказались окончательно развеяны, обращения к Ленину служили А. Твардовскому защитным заслоном от радикалов-консерваторов. В статье «Нового мира» «По случаю юбилея (к 60-ти летию статьи

³¹ Большая цензура... С. 653–654.

³² Кочетов Вс. Эстафета поколений. М., 1970. С. 144.

В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература»)» Твардовский цитировал его мысль – не бояться правды, даже если ее могут использовать враги, не соглашаться с теми, кто считает, что «не всякая правда нам нужна»³³. В. Высоцкий заявлял, что любимыми его героями остаются Ленин и Гарибальди³⁴.

Я не знаю, как это сделать
Но, товарищи из ЦК
Уберите Ленина с денег,
Так цена его высока,

– пламенно призывал А. Вознесенский. «Революция больна. Революции надо помочь», – убеждала публику Б. Ахмадулина А. Вознесенский в поэме «Лонжюмо» настойчиво допытывался у Ленина в Мавзолее: «Скажите, Ленин, мы такие, каких вы, знали, Ленин?». Молодым «шестидесятникам» казалось, что «путь к правде» лежит через освобождение «правильной» ленинской идеи от «неправильных» сталинских искажений. Деньги и Ленин – кощунственное сближение низменного материального и возвышенного, духовного, идущее еще от Маяковского: «Я себя под Лениным чищу, чтоб плыть в революцию дальше». Сакральность Ленина звучала в песнях:

Ленин всегда живой, Ленин всегда со мной
В горе, в надежде и в радости.
Ленин в счастливом дне, Ленин в моей судьбе,
Ленин в тебе и во мне.

О Ленине слагались песни, кантаты, оратории. Е. Кнайфель создал хоровое сочинение на текст письма Ленина к членам ЦК РКП(б). В театре широко идут пьесы о Ленине – новая редакция «Кремлевских курантов», «Третья, патетическая», «Цветы живые» Н. Погодина, «День тишины» М. Шатрова, «Грозовой год» А. Каплера, «Суровое счастье» В. Михайлова, «Между ливнями» А. Штейна и мн. др. В «возврате ленинских норм» звучала надежда на обретение социальной правды и исторической справедливости, на светлое будущее.

«Позорно знать неправду и не назвать ее», – провозглашал А. Вознесенский и в «Лонжюмо» рассказывая об «истинном» Ленине. Е. Евтушенко, рупор шестидесятников, извещал о своей миссии поэта и гражданина – ответить народу на искомые им вопросы. У подножия памятника Маяковского Евтушенко читал стихи о кубинце Монсано, успевшем перед смертью прорваться в радиоэфир:

³³ Твардовский А. По случаю юбилея // Новый мир. 1970, № 2. С. 9.

³⁴ Быков Д. Указ. соч. С. 499.

Когда в стране какой-то правит ложь,
Когда газеты лгут неутомимо,
Ты помни про Монсано, молодежь...
Так надо жить! Не развлекаться праздно.
Идти на смерть, забыв покой, уют!
И говорить минуту правды!
Хоть три минуты, пусть потом убьют.

Евтушенко выступал в 1960–1970-х гг. едва ли не по триста раз в год – на стадионах, на площадях у памятников Маяковскому и Пушкину, в театральных и концертных залах, в Политехническом музее, публики восторженно принимала авторское исполнение «Наследника Сталина», «Бабьего яра» и др. В 1964 году откроется любимовский Театр на Таганке. Многие озвученные на площадях Пушкина и Маяковского, на стадионах стихи молодых поэтов войдут в спектакли таганковцев. «Культ правды» определял отношения поколений, и Евтушенко выступал уже как умудренный истиной пророк:

Не надо говорить неправду детям,
Не надо их в неправде убеждать.
Не надо уверять их, что на свете
Лишь тишь да гладь, да божья благодать.
Они поймут. Они ведь тоже люди.
Откройте им, что трудностей не счесть.
Пусть видят-де не только то, что будет,
Пусть видят, ясно видят то, что есть.

Жизнь по двойному стандарту, в духовной несвободе в пору «оттепели» многими стала восприниматься как унижение и оскорбление личного достоинства. Литература, театр, кинематограф конца 1950–1960-х гг. выдвинули в герои молодого солдата, и уже этот выбор указывал на духовное сближение военного и послевоенного поколений. В 1956 году пьесой В. Розова «Вечно живые» открылся «Современник», она триумфально прошла по сценам множества театров и вскоре была экранизирована режиссером М. Калатозовым: его фильм «Летят журавли» с участием Т. Самойловой, А. Баталова, О. Ефремова вошел в историю отечественного и мирового кинематографа как непревзойденный художественный шедевр. Повесть Б. Балтера о жизни предвоенных подростков «До свиданья, мальчики!» сошла со страниц журнала «Юность» и тотчас обрела жизнь на театральной сцене и в кинематографе. Фильмы Г. Чухрая «Чистое небо» и «Баллада о солдате», как и «Иваново детство» А. Тарковского заняли лидирующее место в прокате. Правду о войне и ее молодых героях настороженно встретило идеологическое руководство страны. Начальник Политуправления Армии генерал Епишев пытался помешать выходу на экраны фильмов Г. Чухрая, режиссера А. Иванова «В окопах Сталин-

града» по повести В. Некрасова и «Звезда» по повести Э. Казакевича. «В окопах Сталинграда» подвергся серьезным сокращениям и вышел к публике под названием «Солдаты», «Звезде» же был приклеен оптимистический финал – разведчики не погибли в схватке с фашистами, а благополучно возвращались в расположение части. О воевавших «мальчишках» – вчерашних школьниках, студентах, рабочих и крестьянских парнях, попавших в жерло войны, рассказывалось в прозе В. Быкова, К. Воробьева, Б. Васильева, в стихотворениях Б. Слуцкого, Д. Самойлова, С. Гудзенко, С. Орлова, погибших М. Кульчицкого, Н. Майорова, П. Когана. Сквозь призму военных лет всматривалась в современную молодежь поэтесса-разведчица Ю. Друнина:

Мы сами пижонами слыли когда-то,
А время пришло – уходили в солдаты.

Война возвращалась в сознание молодого поколения в новом осмыслении, в рассказах «отцов» и в песнях М. Бернеса, К. Шульженко, Л. Утесова, Б. Окуджавы («Ах, война, что ты, подлая, сделала»), с героями его повести «Будь здоров, школяр!», инсценированной, вскоре перешедшей на киноэкран – фильм «Женя, Женечка и “катюша”»), с песнями Ю. Визбора, В. Высоцкого, со спектаклями О. Ефремова, А. Эфроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова. Как и в литературе, «окопная», «солдатская» правда о войне вытесняла правду штабную, «генеральскую». Оказалось, что победные сражения выигрывались не только мудростью командующих, но подвигом, кровью и жизнью простых солдат, народа, «воинства». (Именно тогда кто-то вспомнил фразу Г. Жукова в связи с огромными потерями, которыми обернулся «подарок Сталину» – взятие Берлина непременно к 1 мая 1945 года: «Ничего, в Сибири бабы снова нарожают».)

Новое осмысление войны сблизило «отцов» и «детей». Весомая нравственная ценность связывала поколения, сглаживала их возрастное противостояние. Молодой человек на войне – герой песен В. Высоцкого и Б. Окуджавы жил одной болью с героями Д. Самойлова – «Сороковые-роковые, а мы такие молодые», – Б. Слуцкого, С. Гудзенко, С. Орлова, Ю. Друниной. Война – подвиг, война – верность, момент истины перед лицом смерти.

Поиск нравственного смысла бытия расширял временное поле, уводил молодежное сознание в глубь событий. Б. Окуджава поет «о комиссарах в пыльных шлемах», и Гражданская война становится живой памятью о павших за истину, добро и справедливость. Слова Маяковского о Ленине – «самом человечнейшем человеке» приобретают смысл важной составляющей современного бытия, опирающегося на гуманность, справедливость, истину. Редактор «Нового мира» А. Твардовский делает программное заявление: «Все, что талантливо и правдиво – нам на пользу». «Правда» приобретает смысл и значение универсальной метафоры. Повесть В. Войновича «Кем я мог бы

стать» А. Твардовский публикует под лозунговым названием «Хочу быть честным!», ее инсценируют множество театров. Академик Б. Кедров публикует статью «Пути познания истины (раздумья о судьбах естествознания)». В реальный культурный оборот входит творчество молодых художников, для которых идея постижения правды жизни и справедливости бытия становятся главной темой творчества.

«Картина мира» в «оттепельном» искусстве, правда о современной жизни и о войне воссоздавались в литературе, в театре, в кинематографе глазами ребенка, подростка, юноши. Художники настаивали на непредвзятости незамутненного взгляда, свободного от наслоений житейского опыта, груза прожитых лет, от разного рода идеологических, социальных, психологических воздействий. Война, как и репрессии 1930–1950-х гг., мало кого миновали, и потому правда о войне, как и о ГУЛАГе, цементировала солидарность молодежи и интеллигенции. Действие фокусировалось на рядовых, достоверных, узнаваемых публикой героях. Спектакли «До свиданья, мальчики!», «А зори здесь тихие», «Зримая песня», «Павшие и живые» ввели войну в круг экзистенциальных раздумий молодежи. Сценическое изображение войны в ее исторической правде стало важным этапом нравственного становления. Строки А. Твардовского:

А всего иного пуще не прожить наверняка
Без чего? Без правды сущей, правды прямо в душу бьющей,
Да была б она погуще, как бы ни была горька

обрели новую актуальность. Ответ на вопрос – какой ценой добыта победа – определял отношения «отцов» и «детей», их духовную близость. Метафорически она со всей пронзительностью обозначилась в фильме М. Хуциева «Застава Ильича» в материализованной беседе молодого героя с погибшим на войне солдатом-отцом. Гамлетовская ситуация – мятущийся сын спрашивает как жить? – «Сколько тебе лет? – Двадцать три. – А мне двадцать, – отвечает отец. – Я младше тебя».

В фильме жизнь трех московских юношей символически и исторически обрамлена эпизодами прохода красногвардейского патруля, а в финале – удаляющимися фигурами солдат военного сорок второго года. Позднее, уже в восьмидесятых, Б. Окуджава скажет венгерскому журналисту: «Это была не Великая, а Ужасная война. Мерзкая война. Она опустошила наши души, сделала нас жестокими. Нам пришлось стать взрослыми раньше времени. Это отнюдь не лучшее, что случилось с человеком. Это не предмет гордости, не заслуга»³⁵. Друг поэта, журналист Ю. Рост, вспоминает о «правде Окуджавы»: она не вмещалась в лирику: «На фронте были свои достоинства: какая-то раскованность, возможность сказать правду в лицо, себя проявить, было

³⁵ Цит. по: *Гершкович А* Театр на Таганке. М., 1993. С. 81.

какое-то братство... Когда я только отправился на фронт, во мне бушевала страсть защитить, участвовать, быть полезным. Это был юношеский романтизм человека, не обремененного заботами, семьей. Я не помню, чтобы простой народ уходил на войну радостно. Добровольцами шли, как ни странно, интеллигенты, но об этом мы стыдливо умалчиваем до сих пор. А так война была абсолютно жесткой повинностью. Больше того, рабочие, как правило, были защищены литератами всякими, потому что нужно было делать снаряды. А вот крестьян отдирали от земли»³⁶.

Стремление к правде сближало молодежь с интеллигенцией в выстраивании общей картины мира. Отсюда особый интерес и доверие к историческому факту, к документальной драме, к исторической пьесе, к очерковой литературе, к научным трудам, к мемуарам, воспоминаниям очевидцев, к эпистолярному наследию. «Молодежь как социальная группа все больше теряла контакты с официальной системой общества и его ценностями, – характеризует ситуацию К.Б. Соколов. – Высокий уровень образованности молодежи способствовал росту критических настроений... Число интеллектуалов, способных к самостоятельному критическому мышлению, было достаточно велико и продолжало расти. К 1988 году в стране насчитывалось 1,52 млн ученых и исследователей, работавших в области науки и высшего образования. Среди них было 493 тыс. кандидатов и 49 700 докторов наук»³⁷.

Научная интеллигенция 1960-х гг. относилась к молодому поколению весьма ответственно. В ходе совершенствования системы обучения при научных центрах Академии наук, престижных вузах и университетах открываются спецшколы, интернаты. По предложению академиком А.Н. Лаврентьева и Н.Н. Христиановича создается Сибирское отделение Академии Наук, Сахалинский научный центр. Академик А.Н. Колмогоров высказывает надежду: «идеальное государство» будет населено людьми высоконравственными, глубокими, ищущими истину, благодарными и творческими»³⁸. В молодежи А.Н. Колмогоров видел интеллектуальный потенциал, способный кардинально реформировать духовную, интеллектуальную, нравственную, социальную сферы жизни.

Взросший в общественном мнении авторитет ученого находит отражение в искусстве. Его деятельность предполагает честность, порядочность, смелость, риск, свободный диалог с авторитетами. Нравственные достоинства способствуют постижению объективной истины, обретению профессиональной и личностной независимости. Харизмы реальных героев, самоотверженных подвижников

³⁶ Рост Ю. Портрет на фоне века. М., 2009. С. 43.

³⁷ Соколов К.Б. Указ. соч. С. 383, 385

³⁸ См. Тихомиров В.М. Андрей Николаевич Колмогоров. 1903–1987. М., 2006. С. 153.

научного прогресса, выдающихся ученых, конструкторов, инженеров, становятся прототипами множества спектаклей и фильмов, воплощаются лучшими актерами страны на сцене и киноэкране – И. Смоктуновским, А. Баталовым, С. Плотниковым, Н. Черкасовым, К. Лавровым, И. Владимировым и др. Культ Истины – научной, исторической, социальной – отодвигал с авансцены идеологию и политику, публика с готовностью принимала новые смыслы существования. Выступая носителями картин мира, генераторами новых идей, деятели науки и искусства эмоционально и граждански активизировали восприятие публики.

Интеллигенция обнаружила новые возможности межпрофессионального общения – «по интересам», по духовной близости. Научные сообщества с готовностью включали в свою среду режиссеров, актеров, поэтов, «бардов». «В свободном общении, – вспоминает С. Юрский, – рождались, а иногда и оттачивались серьезные идеи. Такие вспыхивали искры из этих школ биологов, физиков, математиков. И лириков зазывали сюда. И настоящей радостью бывали эти недели, где царили мысли, вдохновение и юмор... Шутейный стиль общения считался хорошим тоном. И в научной среде, и в театральной всякое важничанье, обида на шутку, отсутствие самоиронии были губельны. Ты *обязан* иметь юмор или должен *терпеть* юмор окружающих. Если не хочешь быть отторгнут сообществом коллег. Этим интеллектуалы и артисты отгораживались от власти, которая в XX веке была слишком серьезной и шуток с собой совершенно не терпела»³⁹.

Сообщество художников и ученых крепилось в поле взаимного профессионального и личного интереса на самых разных уровнях. В системе Академии наук СССР создается Научный совет по истории мировой культуры, и подчиненная ему Комиссия комплексного изучения художественного творчества регулярно организует общесоюзные конференции, семинары с участием ученых и деятелей искусства. Научный совет по кибернетике Академии наук входит в тесный контакт с НИИ культуры и ВНИИ искусствознания, Всероссийским театральным обществом и проводит ряд совещаний и симпозиумов по проблематике «Точные методы в исследованиях культуры и искусства» (1971)⁴⁰. Подобные мероприятия проходят не только в столицах, но в крупных периферийных научных центрах, в Новосибирске, Свердловске, в прибалтийских республиках, на Украине, в Молдавии, а площадкой для дискуссий становятся дома творческих союзов, дома ученых академических городков, театры и пр. Творческая и научная общественность взаимно обогащала друг друга, размыкала элитарное пространство, выходила в широкое информационное поле, привлекала

³⁹ Юрский С. Игра в жизнь. М., 2005. С. 334–335.

⁴⁰ Точные методы в исследованиях культуры и искусства. В 3-х ч. М., 1971.

студентов, аспирантов, публиковала проблемные сборники, тезисы докладов, статьи.

Свобода и независимость ученых, полет смелой мысли и безграничной фантазии увлекали молодежь и настораживали власть. После подавления пражского восстания в 1968 году в ходе «борьбы со свободомыслием» в Обнинске закрыли Институт ядерной физики, в Дубне и Новосибирске, в академических институтах Москвы, Ленинграда, Свердловска проводится целенаправленная «зачистка кадров». Первый секретарь Московского горкома партии В. Ягодкин разогнал студенческий театр МГУ «Наш дом» и одновременно московскую физико-математическую школу № 2 как рассадники свободомыслия. Молодежная субкультура выдвигала своих лидеров, героев, носителей новых ценностей. Власти, начав борьбу с интеллигенцией, распространили ее и на молодежь. Искусство, литература, театр становились полем идеологического противостояния, общественной трибуной.

Альтернативная молодежная культура конца 1940–1950-х гг. формировалась прежде всего в столичной студенческой среде, она породила групповую символику, эмблематику, лексику, жаргон, моду, свою официальную маркировку. Ее атрибуты подхватывались театром, кинематографом, становились доступными широкой публике. Молодежь как совокупность общественных субъектов создавала свою реальность, обусловленную конкретными связями, отношениями, свою отличную от общественных нормативов художественную и бытовую среду обитания. И перед интеллигенцией, и перед молодежью возникала альтернатива – следовать за официозом или искать и отстаивать свой путь, идти в открытую или латентную оппозицию, в полуподпольную катакомбную культуру. В сценическом искусстве публика искала опору своим взглядам, своих единомышленников, наставников, определялась в своем субкультурном пространстве.

Параллельно так называемая «буржуазная молодежная культура» выплеснулась с книжных и журнальных страниц, с эстрадных и театральных подмостков, с киноэкрана, внесла в культурное поле идеологический плюрализм. Официозная пресса пропагандистским радикализмом лишь обостряла разногласия, подчас придавала ореол политической «жертвы режима» даже таким фигурам, которые на самом деле не имели для этого достаточных оснований.

Театр как искусство живого исполнительства, импровизационного, сиюминутного диалога с залом, оказался менее подвержен официальным идеологическим регламентам. Молодежная субкультура претерпевала процесс деструктуризации, а театр, в свою очередь, живо откликался на запросы молодежного сообщества. Это растущее взаимодействие подчас взрывало изнутри официозное искусство. Так, целый блок спектаклей 1950–1960-х гг. имел своей целью разоблачение «вредных буржуазных нравов», враждебной сущности «бес-

классовых общечеловеческих ценностей», воплощенных в вульгарных танцах, в вызывающе броской языковой лексике отрицательных персонажей и пр. Однако само обличение и пародирование «чуждых нравов» осуществлялось столь увлеченно, эмоционально и красочно, что развенчание их оборачивалось утверждением раскованности и свободы молодых героев. Яркие сценические постановки по сути дела давали образцы независимого поведения на фоне показа унылого правильного «образа жизни», утверждаемого риторично и бесцветно. В спектакле «Маленькая студентка» Н. Погодина (пьеса шла во многих театрах страны) когда на сцене появлялся обличаемый стилиста Лев Порошин, восторженный зал устраивал овации. Как свидетельствует М. Козаков, это была самая выигрышная роль, обеспечивавшая успех всему спектаклю⁴¹.

Публика воспринимала критику «буржуазного Запада» и показ его «отрицательных явлений» как «окно в мир», как демонстрацию иной системы жизненного существования. Молодой зритель радовался «обличению стилиста» в сатирических комедиях советских комедиографов – «Опасный возраст» С. Нариньяни, «200 000 на мелкие расходы» В. Дыховичного и М. Слободского и пр. Театр как бы по взаимному у молчанию с аудиторией воспроизводил условную ситуацию, публика с удовольствием воспринимала откровенно спекулятивные зрелища. Здесь звучал джаз, жаргон, знакомые интонации, демонстрировалась западная мода, эпатажная пластика. Риторика утверждения как и пафос обличения воспринимались с обратным знаком. Социальная картина мира переоценивалась и переосмыслилась сменой позитивных оценок на негативные и наоборот. Молодые исполнители-актеры легко жонглировали сценическими смыслами, метафорами, и тогда высмеивание оборачивалось восхищением зала, официоз – пародией. Эмоциональная реактивность зала свидетельствовала о готовности молодежи защищать символы, знаки, эмблематику своего образа жизни, своей субкультуры. В 1978-м режиссер А. Васильев поставил в Московском драматическом театре им. К.С. Станиславского пьесу В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека». Один из персонажей, вспоминая студенческое прошлое пятидесятых годов, напевал некогда популярный вариант армстронговского «Сан-Луи-блюза»:

О Сан-Луи, город стильных дам
Крашенные губы он целует там...
Москва, Калуга, Лос-Анжелос
Объединились в один колхоз.
Колхоз назвали «О, Сан-Луи»
Имба-читальня – сто второй этаж
Там русский бальный лабаэт джаз.

⁴¹ Козаков М. Указ. соч. С. 82.

Сама атмосфера жизни способствовала росту социальной и художественной значимости искусства, авторитету художников, актеров, режиссеров. Выступая генераторами новых идей, обновителями художественного языка, метафоры, они активизировали восприятие публики, расширяли горизонты картины мира, ставили публику перед необходимостью выбора своего искусства, своих жизненных позиций, своих лидеров, социальных идеалов.

В поисках героя

Культурная политика в идеологических посылах объединяла понятия народа, государства, общественного строя, политического режима в некую единую целостность. «Советский строй не может терпеть воспитания молодежи в духе безразличия к советской политике, в духе наплевизма и бездейности. Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства», – говорилось в известном Постановлении ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»⁴². В соответствии с такой концепцией партия и государство выступали монополистами, полномочными регуляторами поведения массы народа и отдельного человека. Театру тем самым вменялось в обязанность служить инструментом идеологической пропаганды, формировать в социально-психологическом контексте культурно-ценностный ряд понятий истории, национального достоинства, классового самосознания, коммунистической морали и пр.

Возможность определенного выбора ценностных ориентиров в сфере искусства открылась в пору «оттепели». Расширилось поле публичных критических дискуссий. Аудитория, читатели, зрители сами оказывались вовлечены в пространство различных суждений и выбирали из многих свою точку зрения. Официозная критика защищала идею «романтизации», «украшательства жизни». «Нам нужна праздничная литература», – развивал в журнале «Нева» критик А. Эльяшевич горьковскую идею тотального социального оптимизма⁴³. Ему вторил А. Хватов: «Задача подлинного искусства – показать советского человека, нашего современника во всем блеске и благородстве его мыслей и чувств, изобразить его яркую и сильную натуру, не оскорбить его красоты крохоборческим фиксированием мелких изъянов, которые якобы призваны сообщить ему черты неповторимого своеобразия»⁴⁴. Однако в условиях даже относительного ослабления цензурного гнета живая практика художественной жизни опровергала

⁴² О журналах «Звезда» и «Ленинград». Из Постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. С. 6.

⁴³ Эльяшевич А. Будни или праздники? // Нева. 1954, № 10. С. 184.

⁴⁴ Хватов А. Пути изображение характера // Нева. 1959, № 7. С. 204.

нормативные догмы. Литература, театр, кинематограф выявляли диалектические связи человека с реальным социумом, показывали героя, повседневное поведение которого обусловлено общественной средой, а сам жизненный процесс воссоздавался в конкретных правдоподобных, узнаваемых публикой характерах и обстоятельствах.

Формирование типа современного героя отражало сложную диалектику исторического развития, динамику и своеобразие социальной структуры общества, наметившийся внутренний процесс перераспределения социальных ролей. В общественном сознании постепенно складывался обобщенный портрет современного человека, личности, ориентированной на новые нарождающиеся ценностные ориентации.

Официозная концепция героя намеренно отделяла художника и публику от реального существования «частного человека», преднамеренно схематизировала его характер. Исследователь драматургии Анатолия Софронова А. Власенко предварял анализ его пьес жестким «теоретическим» высказыванием: «Противоречивость характера героя в большинстве случаев является следствием слабого знания и понимания художником основных закономерностей жизни»⁴⁵. Подобные распространенные установки внедряли в сознание публики упрощенные схемы, согласно которым идея произведения рождается не диалектической сложностью жизни, не глубиной познания ее драматизма, а всего лишь надуманным социальным мифом, предопределенной пропагандистской догмой.

Дискуссии вокруг проблемы «простого человека» в жизни и в литературе обнажили важную нравственную, идеологическую, социально-политическую проблему. Расхожая формула – «простой человек» – отражала восторженно-демократическую характеристику понятия, однако лишала его личностного содержания. Человек рассматривался как типовая взаимозаменяемая деталь социального механизма, «винтик». Энергичная публицистика В. Овечкина, В. Тендрякова, Г. Троепольского, Е. Дороша и других литераторов-очеркистов ввела в читательский оборот серьезную общественно-гражданскую проблематику, сблизила искусство, в том числе и театральное, с реальностью жизни. Она отвергла сталинскую концепцию «винтика»-исполнителя, сосредоточила внимание общества на «рядовом человеке», сочетающем в себе черты «обычности» и вместе с тем неповторимой индивидуальности, личностного своеобразия.

Выражение «простой человек», «человек из народа» все чаще в эти годы берется авторами в кавычки, как и породившие его «теория бесконфликтности» и «теория идеального героя». Согласно этим «теориям» в советском обществе отсутствовала социальная почва для антагонистических конфликтов, и потому в искусстве социалистического реализма допустимы столкновения лишь между «хорошим» и

⁴⁵ Власенко А. Герой и современность. М., 1984. С. 10.

«лучшим». В такой расстановке сил неординарная личность всегда «ошибалась», «отставала» от норм высокой коллективистской морали. Однако именно процесс преодоления «заблуждений» сообщал такому персонажу динамику развития, открывал «путь к исправлению», давал определенный ресурс для выявления своеобразия характера. Зато протиповоставленные ему «положительные герои» оставались статичными, предсказуемыми.

Схематизм такого типа официозной драматургии отталкивал публику и актеров унылой назидательностью, дидактикой, иллюстративностью. «И вот на сцене появляется, как часто отмечается в ремарке, высокий, статный, ладно скроенный человек с приветливой скромной улыбкой и с одной и той же во всех пьесах спокойно-сдержанной манерой говорить с людьми, – сетовал известный актер С. Лукьянов. – В каждой труппе есть один-два актера, которым из спектакля в спектакль поручают такую задачу. Должен признаться, что я принадлежу к их числу. Ещё раньше, когда я играл на периферии, и вот уже десять лет в Театре имени Вахтангова играю я роли именно такого плана. Это чаще всего не характеры, а лишь условные обозначения каких-то людей, известных автору лишь по признакам их должности»⁴⁶.

Суждения актера легко подтвердить списками действующих лиц популярных пьес той поры – «В одном городе» А. Софронова и «Задержан на улице» К. Финна. Они больше смахивали на штатное расписание, фиксирующее анкетные данные и функциональные обязанности сотрудников, выстроенные с точным соблюдением чиновной иерархии.

А. Софронов. В одном городе.

Петров Иван Васильевич – секретарь горкома партии.

Ратников Степан Петрович – председатель горисполкома.

Ратникова Евгения Владимировна (Женя) – его жена, 25–26 лет.

Ратников Павел, его сын, 24 года.

Бурмин Сергей Романович – заместитель председателя горисполкома.

Бурмина Татьяна Ивановна – его мать.

Бурмина Клавдия – его дочь, сотрудник газеты, 23 года.

Горбачев Александр Михайлович – главный архитектор города.

Сорокин Иван Иванович – начальник горжилотдела.

Голубев – редактор газеты.

Правдин, Шур – архитекторы.

Сергеев Николай – помощник Петрова.

Даша – домработница у Ратниковых.

Действие происходит в промышленном городе областного подчинения⁴⁷.

⁴⁶ Лукьянов С. В жизни и на сцене // Сов. искусство. 1956, 22 ноября.

⁴⁷ Софронов А. В одном городе // Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1971–1975; Т. 2. М., 1973. С. 99.

К.Я. Финн. Задержан на улице.

Гусаров Роман Логинович – мастер на металлургическом заводе, 46 лет.

Мария Гавриловна – его жена, закройщица ателье, 45 лет.

Сергей – их сын, вальцовщик, 22 года.

Лосев Борис Иванович – кандидат наук, синоптик, 47 лет.

Полина Николаевна – его жена, 46 лет.

Вася – 12 лет.

Городнов Григорий Афанасьевич – майор милиции, 48 лет.

Анастасия Степановна – его мать, 69 лет.

Люся – машинистка, 22 года⁴⁸.

В первые годы «оттепели» процесс «смены героев», обращения к реальным конфликтным ситуациям, определяющим социальное и художественное содержание драмы, проходил весьма болезненно и противоречиво. В отличие от «бесконфликтных пьес» 1940–1950-х гг., где сюжет опирался на трудноуловимые различия «хорошего» и «лучшего», действие новых официозных пьес А. Корнейчука, К. Симонова, А. Штейна, С. Алешина («Крылья», «Доброе имя», «Персональное дело», «Одна»), на первый взгляд отличался исключительной драматической остротой. Но это обманчивое впечатление, ибо «социальные недостатки» интерпретировались авторами непременно как случайные, частные отклонения от победного поступательного общественного развития, досадные недоразумения своевременно устранялись вмешательством номенклатурных фигур соответствующего сюжету уровня.

В пьесе С. Алешина «Одна» семейные проблемы успешно решались секретарем заводского парткома, в драме Н. Погодина «Сонет Петрарки» ошибку руководства большой стройки выявлял секретарь обкома. В «Крыльях» А. Корнейчука просчеты областных бюрократов исправлял новый секретарь, назначенный республиканским ЦК партии, в «Персональном деле» А. Штейна произвол парторга министерства осуждался на самом высшем для театра той поры уровне – сотрудником аппарата ЦК КПСС. Иерархическая подчиненность предопределяла непреложность благополучного исхода, заданность характеров, четкое подразделение на «новаторов» и «консерваторов». Герой как личность, индивидуальность изымался из развития конфликта, он ждал решения в «инстанциях» и уже потом, опираясь на весомую административную поддержку, подтверждал целесообразность своих поступков, которые публика по условиям игры того времени должна была безусловно принять, оценить и одобрить.

А.Ф. Лосев в 1934-м писал: «Социализм, если его брать в его наибольшей противоположности капитализму, есть культура, основанная не на примате субъективных глубин отдельного человека, а на прима-

⁴⁸ *Финн К.* Задержан на улице // *Финн К.* Пьесы. М., 1972. С. 198

те производства. А так как производителем является пролетариат, то ясно, что социализм, взятый как наибольшая противоположность капитализма, к тому же вступающая в активную с ним борьбу, есть не что иное, как диктатура пролетариата... На этой почве возникает и соответствующее искусство с такой же теорией. Оно уже не может воспевать идеи, чувства и вообще жизнь отдельного индивидуума, оторванного от производства, – разве только с целью критики и принижения. Разумеется, социалистическое искусство даст широкий простор личности, но не в ее абсолютизированном виде (в этом случае вернется капитализм), а в ее связанности с объективным производством»⁴⁹. Ярким подтверждением позиции А.Ф. Лосева может служить предложенный нами список «литературоведческих» исследований и публикаций 1940–1950-х гг.: *Марголина А.* Колхозная пьеса // Новый мир. 1947, № 5; *Гринев И.* Образ разведчика в драматургии // Пограничник. 1948, № 2; Люди науки в современной драме // Театр. 1949, № 1; *Заварухин Г.* Как изображаются юристы в современной драматургии // Социалистическая законность. 1952, № 7; *Кочетов А.* Образ рабобочего-новатора и мастерство драматурга // Звезда. 1952, № 4; *Озеров В.* Образ коммуниста в советской литературе. М., 1959 и мн. др.



Р.Н. Симонов –
главный режиссер Театра
им. Е. Вахтангова

Театр отражал процесс нарастающего социального и нравственно-го расслоения общества 1950–1960-х гг., он способствовал становлению и укреплению плюралистического сознания широких слоев публики, что наглядно проявилось в общесоюзной афише. Статистика формирования и эксплуатации репертуара фиксировала динамику спроса и предложения полярно противостоящих репертуарных массивов – открытого идеологического официоза, связанного с именами А. Софронова, С. Михалкова, А. Штейна, А. Корнейчука, Б. Ромашова, Г. Мдивани, и направления, определяемого именами оппозиционно

⁴⁹ *Лосев А.Ф.* Форма – стиль – выражение. М., 1995. С. 181

настроенных литераторов — А. Арбузова, А. Володина, В. Розова, Л. Зорина, Э. Радзинского, В. Аксенова и др. Пьесы, заполнившие пространство между этими крайними направлениями, в той или иной степени тяготели к намеченным нами образованиям.

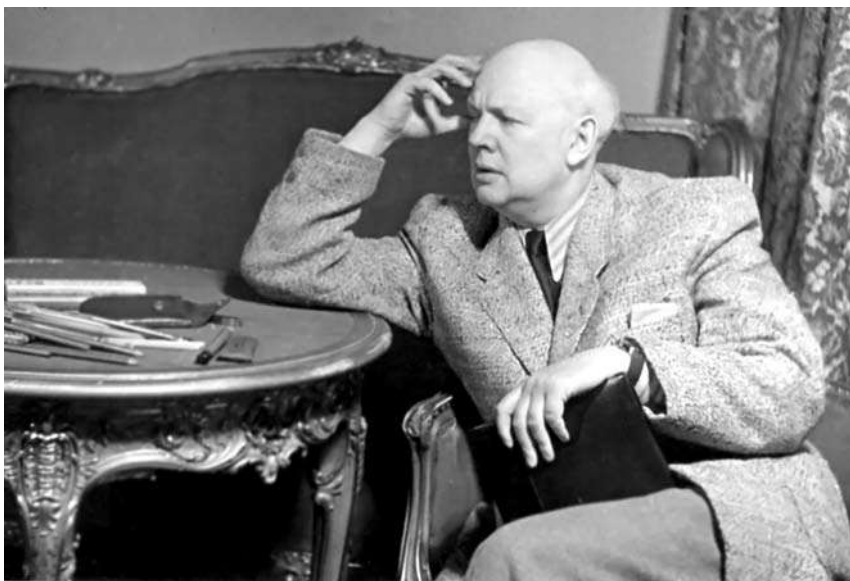
Авторы условно называемого «оппозиционного направления» опирались на жизненные реалии, окружавшие современного человека, отражали температуру социальной и нравственной напряженности. В поле этого типа драматургии режиссеры О. Ефремов, Ю. Любимов, Г. Товстоногов, А. Эфрос, В. Плучек, Ю. Завадский, П. Фоменко, М. Захаров и др. — находили источники подлинного жизненного драматизма. Сторонники «официозного направления» оставались верны санкционированной идеологической догме. Поэтому «критиканов», злонамеренно возводивших поклеп на социалистическую действительность, они разоблачали, призывали к ответу за искажение «правды жизни», за «извращение классики», за низкопоклонство перед Западом, за растление подрастающего поколения.

Но в 1960-х гг. читающая и театральная публика социально активизировалась, и потому ее поведение приходилось принимать во внимание. Чтобы сохранить к себе зрительский интерес, даже апологеты официоза вынуждены были оставить пафосно-приподнятую назидательную риторику и обратиться к жанру лирико-комедийной, бытовой драмы. Даже такой ортодокс, как А. Софронов, признает значимость показа на сцене сильных личностей разных социальных корней и номенклатурного положения: «Этими характерами не обязательно должны обладать только секретари обкомов, председатели колхоза, председатели горисполкома, директор крупного завода»⁵⁰.

Заданность «номенклатурной драматургии», иерархию функционально-служебных масок опровергали пьесы В. Розова, А. Володина, А. Арбузова, Л. Зорина. Их персонажи утверждали свободу нравственного выбора как норму поведения современного человека. Лямина, главного героя «Назначения» А. Володина, мучают раздумья о собственной несостоятельности, компромиссности в служебных отношениях, в семье. Это то «самокопанье», о котором с брезгливостью говорят персонажи А. Софронова, С. Михалкова, А. Штейна, Г. Мдивани, но именно эта «энергия совестливости», этот трудный самоанализ сообщали Лямину твердость поступка — отказ сдать дела новому начальнику, бездарному функционеру и демагогу.

Социальная напряженность времени находила отражение в пьесах, где активными носителями новых ценностей выступала молодежь. Само ее широкое «представительство» на сцене отражало реальность и вместе с тем свидетельствовало о распаде навязываемого «единства советской молодежи» как целостного субкультуры-

⁵⁰ Софронов А. Драматургия и жизнь // О труде драматурга. М., 1967. С. 103.



Ю.А. Завадский –
главный режиссер Театра им. Моссовета

ного образования. В широком художественном поле «молодежная проблематика» в искусстве этих лет подвергалась уничижительной критике на всех уровнях идеологического воздействия, начиная с самого верхнего – с встреч руководителей партии и правительства с деятелями культуры в 1962–1964 гг. Конфликт «отцов и детей» объявлен вредным, надуманным, сама мысль о «противопоставлении поколений» и, тем более, о диалектическом взаимодействии прогрессивного и консервативного начала в обществе, нарождающегося и отживающего, квалифицировалась как «ошибочная», «вредная», политически и идеологически криминальная, ревизионистская.

В ноябре 1963 года на заседании Идеологической комиссии секретарь ЦК КПСС Л. Ильичев определил театр «сильным оружием» в арсенале идеологических средств партии и упрекнул деятелей культуры в том, что не все они поняли смысл партийной критики и встали на уровень задач нашего времени. Так, например, «критика последствий культа личности иногда объективно перерастает в предвзятое очернительство образа жизни советского общества»⁵¹. Весьма насто-

⁵¹ *Ильичев Л.* Искусство, вдохновляющее народ на подвиг // Коммунист. 1964, № 4. С. 49.

рожило партийного идеолога неверное понимание отношения поколений в пьесах, в которых «господствует тон умиления, непонятной восторженности перед героями-мальчиками и девочками, только еще входящими в жизнь и ничего не успевшими совершить, но уже претендующими на роль высшей справедливости. Тут ведь уже совсем недалеко до молодежного авангардизма».

Недовольство Л. Ильичева вызвала театральная критика: «Она вовремя не выступила против неверных тенденций в освещении проблемы поколений, не подняла свой голос против скептицизма и нигилизма... Критик Вит. Дмитриевский... считает вполне закономерным, что дети вопрошают старших: “А все ли сделали вы для того, чтобы жизнь нашего общества стала честной и справедливой?” ... Эта требовательность – уже сама по себе ярчайшее доказательство преемственности революционных традиций. Нельзя не сказать, – резюмирует Л. Ильичев, – что Вит. Дмитриевскому дело представляется в перевернутом виде»⁵².

Задачей идеологического официоза стало укрощение амбиций молодежи и поддерживающей ее интеллигенции, разрушающих морально-политическую сплоченность общества. Именно в эту пору в стране начался этап массовой борьбы с инакомыслящими, а попытки самоутверждения, самоопределения молодежи интерпретировались как злонамеренные посягательства на ценности советского образа жизни.

Впрочем, и раньше упреки интеллигенции в идеологической нестойкости и идущей у нее на поводу незрелой молодежи постоянно звучали в стане официозной критики. А. Софронов, Е. Сурков, П. Демин и другие гневно обрушились на пьесу А. Володина «Фабричная девочка», поставленную в 1957 году в ленинградском Театре им. Ленинского комсомола и Центральном театре Советской армии. «Ущербные, раздвоенные и критически мыслящие личности, ... которые и в жизни-то ничего не сделали, но на нашу действительность смотрели через черные очки, чужды нашей самой счастливой в мире молодежи, не знающей страха безработицы, трагической неизвестности завтрашнего дня, молодежи, от которой если что и требуется, так это хорошо трудиться»⁵³. Чиновные номенклатурные драматурги насаждали в театре идеологические нормативы официоза с редкостным упорством. «Мы можем смело сказать, – авторитетно утверждал А. Софронов, – что наша страна является самой могучей театральной державой в мире. Ни в одной стране мира нет такого количества теат-

⁵² *Ильичев Л.* Указ. соч. С. 51. См. также: *Дмитриевский В.* «...И вечный бой!» // Театр. 1962, № 6. С. 59–65.

⁵³ *Софронов А.* Указ. соч. С. 51.

ров, нет такой бурной театральной жизни и таких успехов на этом чрезвычайно важном фронте искусства»⁵⁴.

В условия относительной либерализации режима идеологический централизм и единоначалие несколько ослабли. Однако официоз продолжает пугать художников и публику разгулом ревизионизма, отступлением от марксистской идеологии, разрушением политических структур, взывает к Верховной Власти, стремясь внедрить в массовое сознание свое, «истинное» представление о художнике как неуправляемом индивидуалисте, полном амбициозного высокомерия, носителе сомнительных гражданских и этических норм.

«Шура, а ведь не учел художник!» – восклицает в пьесе А. Софронова «Московский характер» директор завода Потапов, размышляя – как же все-таки закрепить на Доске почета ленточку, фиксирующую рекордные достижения вверенного ему предприятия: «Больше ста двадцати пяти художник не предполагал, а мы сто тридцать пять процентов дали. Ошибся художник!». Но директор находчив: «Мы поверх столбика. Вот так булавочку переставим... Айвазовский прямо!»

На этот раз просчет художника, видимо, сошел ему с рук, но куда менее защищены представители творческой интеллигенции в других пьесах Софронова, ибо писатели, живописцы, музыканты, критики, журналисты своими капризами, мудрствованиями, претензиями осложняют и без того непростую жизнь ответственных работников



Р.Я. Плятт и В.П. Марецкая
в спектакле-концерте «Иудушка
Головлев». Театр им. Моссовета, 1970 г.

⁵⁴ Софронов А. На пороге великого семилетия // Театральная жизнь. 1958, № 10. С. 3.

и унижают рядовых трудящихся. «На вернисаже бродят свободные от обязанностей бородатые юнцы с длинными космами... Произносят речи. Хватают художников-реалистов за лацканы... Обвиняют их в ретроградстве» («Не верьте мужчинам»). За творческими людьми нужен строгий глаз. Поправить, пожурить, одернуть художников всегда есть повод. Ветеран-военный в «Человеке в отставке» рекомендует деятелям искусств «не злоупотреблять яркими красками», а птичница Галина требует рисовать мужа-передовика не в рабочей спецовке, а в парадном наряде. Художница робеет: «Я как-то задумала иначе... – А вы передумайте... А ежели черную краску оплатить треба – мы согласны расход нести». Народ-заказчик за ценой не постоит, позиция же художника изначально ошибочна, ибо индивидуальна, личностна, субъективна. Только твердая рука кадровых военных, бдительность партработников, природная мудрость простых людей труда гарантирует обществу стабильность и нравственное процветание. Прав был некогда М.Е. Салтыков-Щедрин: в представлении иных искусство и литература «...есть вертеп, в котором накаплиются всякого рода противообщественные коварства, измышляются всевозможные козни против основных начал цивилизации. Потому бдительно следить за ней означает твердо стоять против набегов мысли»⁵⁵.

В пьесах А. Софронова строго соблюдается чиновная должностная субординация. В веселых комедиях «номенклатура» представлена в ранге не выше районного звена и выполняет функции скромных резонеров, комментаторов событий. В серьезных драмах представлены чиновники областного ранга, ибо их роль в судьбах людей более значимая, они бескомпромиссны, прямы в суждениях, принимают решения, дают ценные указания. В редкие минуты отдыха секретарь обкома Родичев («Берегите живых сыновей») досадливо и самокритично сетует: «Две колоды карт лежат не первой свежести... А тут с сынишкой на подкидного время не найдешь. А уж преферанс...» Ради служебного долга приходится жертвовать многим, но о детях забывать не след: молодежь неопытна, несамостоятельна, нуждается в постоянной опеке, она не заработала права судить других, живет за счет старших, находится на духовном и материальном содержании: «Поветрие какое-то. Все критикует, все отвергает. Нас только в металлолом не сдают» («Берегите живых сыновей»).

Логично запоздалое покаяние блудных детей, их возвращение в родные пенаты. Сначала – пьянящий угар столицы, машина, рестораны, растленная «богема». Оздоровляет тело и душу армия, коллектив, рабочее общежитие, стройка, трудовое перевоспитание: «Я не хочу быть обособленным, непохожим на других, я хочу жить как все», – наконец осознает свои ошибки молодой герой («Демидовы»).

⁵⁵ Салтыков-Щедрин М.Е. Об искусстве и литературе. М., 1953. С. 243.

Молодежь, интеллигенция – и прежде всего творческая, гуманитарная – на подзвоне у официоза, объект разоблачения. Это неустойчивый, склонный к ревизионистскому предательству социальный элемент, ибо всякий художник, ищущий своих, несанкционированных властью, способов отражения действительности, самостоятельно воплощающий художественную реальность, несет в себе разрушительный потенциал. «Как же могут нравиться Медному постановлению партии об искусстве, если в них речь идет об идейности? – возмущается секретарь горкома в пьесе А. Софронова «Человек в отставке». – На то они и ревизионисты, чтобы из гнилого болота квакать». «Ваш корреспондент, как некоторые критически настроенные литераторы, – саркастически констатирует герой пьесы А. Софронова «Демидовы», – из-за отсутствия настоящих оптических приборов, вероятно, рассматривал наш город через канализационную трубу». Председатель райсовета Гарнаев в пьесе А. Софронова «Дети мои, дети», сетует: «Литература всякая отвлекает ребятешек... Им и так трудно, а тут прочтут и – давай!». Молодые героини – повариха Павлина и птичница Галина в «Стряпухе» того же А. Софронова весело цензурят литературные тексты и живописные полотна, озорно борются с «очернительством».

Если образ «внутреннего врага» вырисовывался на театральной сцене в фигурах творческой, научной интеллигенции и мыслящей молодежи, то в качестве внешней опасности выступали эмигрантское отребье, перебежчики, платные агенты буржуазных разведок. В отношении к молодежи действует жесткий принцип патернализма. Надежную защиту от идеологи-



Ф. Раневская – Люси Купер,
Р. Плятт – Барклей Купер
в спектакле Театра им. Моссовета
«Дальше – тишина».
Постановка А.В. Эфроса, 1978 г.

ческих провокаторов, от очернителей-литераторов гарантируют ветераны-военные и здоровый казарменный быт: «Армия – воспитатель классический. Молодежь эту я бы всю через армию пропустил.... Очень даже полезно было бы. Всю дурь с них как рукой снимет... Анархизму в них много, старших не признают, грубости всякие производят» (А. Софронов. «Дети, мои дети»). В «Лабиринте» (1968) того же А. Софронова лейтенант Николай с безрассудной готовностью выполняет приказание ветерана-деда: «Неясно, но если старший по возрасту приказывает, выполняю».

Дифференциация театрального репертуара отражала динамику в обществе, фиксировала начало распада идеологического монополизма тоталитарной системы. Тем не менее в 1950–1960-х гг. пьесы А. Софронова, А. Штейна, С. Михалкова и близких им по своей ориентации авторов занимали прочное место в числе лидеров общесоюзного репертуара, и это обстоятельство имело объяснение. Пьесы названных авторов входили в список рекомендованных Министерством культуры, ставились в известных столичных и периферийных театрах, они поддерживались системой госзаказов, финансовых поощрений и пр. В результате в сознании широкой театральной публики подчас смещались реальные соотношения социальных, культурных, нравственных величин, мелкие явления раздувались до уровня значимых и, наоборот, значимые снижались до масштабов случайных неурядиц. Происходила очевидная подмена ценностей. Сцена и публика часто искусственно отстранялись от обсуждения подлинных общественных, духовных, художественных ориентиров и смыслов, в зрителях ослабевало личное стремление к постижению образного литературно-театрального языка, метафоры, стиля, терялся вкус и навык считывания смыслов сценических построений, глубокого эмоционального сопереживания.

Тем не менее психологическая природа драматического конфликта обретает в театре 1960-х гг. новое социальное содержание, резко возрастает роль «человеческого фактора», решающего исход драмы. Пирамида «коллектив–личность» переворачивалась и грозила опровергнуть идеологическую догму, согласно которой большинство, коллектив всегда мудрее отдельного «частного» человека. Искания нового героя заставляют коллектив пересматривать отжившие представления, преодолевать инерцию мышления. В таком «перемещении» героя из категории социальных аутсайдеров в лидеры, в пристальном внимании к человеку, к его судьбе, к внутреннему, духовному миру отразилась новая общественная атмосфера. Драматургию обстоятельств все больше теснит драматургия формирующегося героя. Универсально заменяемый стандартный исполнитель-винтик уступает место аналитику, чьи раздумья и взгляды на жизнь новы, социально значимы. В индивидуальном характере, в неповторимости судьбы намечались, типизировались явления общественной жизни. Благодаря такой метаморфозе публика вернулась в театр. Психоло-

гическая, лирическая, «производственная» драма, бытовая комедия стали популярными жанрами на драматической сцене.

Как и в 1930–1940-е гг., пропагандистский тезис спускался из высоких кабинетов по информационным управленческим каналам, через «заказную» драматургию в массовое сознание, воспроизводился в «живых картинах» на сценических подмостках. Но в 1950–60-х гг. подобное социальное давление оказалось осуществлять сложнее. Драматургия (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин, Л. Зорин), режиссура (Г. Товстоногов, О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Любимов), критика (Б. Зингерман, И. Соловьева, Н. Крымова, Ю. Рыбаков, А. Асаркан, С. Цимбал, Е. Калмановский), несмотря на управленческие усилия, по сути дела, опрокидывали идеологическую пирамиду. Новый сценический характер возникал в противовес концепции социального заказа, на сцене утверждался новый нравственный, гражданский, эстетический идеал современного человека, и он находил поддержку в зрительном зале.

НТР – иллюзия и реальность

Конец 1950-х–60-е годы – пора активизации творческой интеллигенции, предпринимающей попытки расширить пространство художественного и научного творчества. И художники, и ученые говорят об объективно возросшей роли личности в современном социальном процессе: даже докладчики на трибунах начинают произносить свои речи не от имени МБ, а от имени Я. Личность осмысливается общественным сознанием как самостоятельная величина, в театре остро звучит драма человека, трагедия одиночества несостоявшейся личности, озвучивается тема «потерянного поколения».

В Москве и Ленинграде «Современник», Большой драматический театр им. М. Горького, Театр на Таганке, меняющий свои адреса театр А. Эфроса формируют и расширяют поле культурного пространства, образуя вокруг себя среду, атмосферу театра-дома, сплачивающего сообщество единомышленников, творцов и публики. Монополия большевистской идеологии пошатнулась, в обществе наметилась социокультурная дифференциация, возникают неформальные объединения и группы вне санкционированного уклада жизни, монолит советской культуры расслаивается на множество субкультур.

Театр как искусство живого диалога оказывается в эпицентре духовной жизни, публика горячо сопереживает воссозданным на сцене героям, житейским коллизиям, откликается на режиссерские интерпретации, на сценографические и актерские открытия и импровизации. Непредсказуемость общения зала и сцены оказывается все труднее регламентировать «сверху». В эти годы запреты спектаклей, не отвечающих идеологическим требованиям, часто возникают именно после первых публичных просмотров – реакция зрителя, резонанс зала становятся решающим оценочным фактором значимости спек-

такля. Поэтому публичные генеральные репетиции и прогоны отменяются, а приемные комиссии получают право запрещать идейно-сомнительные спектакли ещё до премьерных показов.

После процессов над А. Сиявским и Ю. Даниэлем, травли Б. Пастернака, после вторжения в Чехословакию власть судорожно укрепляет свой авторитет декоративными агитационно-пропагандистскими акциями. 1970-й год начинается демонстрацией «всемирного торжества ленинских идей» в связи со столетием вождя. В 1971-м проходит XXIV съезд КПСС, в 1976 – XXV-й. В 1977-м – торжества в честь 60-летия советской власти, в 1979 году – присуждение Л. Брежневу Ленинской премии по литературе. Десятилетие завершается позорным введением советских войск в Афганистан.

Параллельно выстраивается канва других событий – присуждение в 1970-м году А. Солженицыну Нобелевской премии, протестующее письмо А. Сахарова Л. Брежневу (1971), распространение открытых протестных и подпольных форм правозащитного движения и диссидентства. В 1977 году проходит скандальная дискуссия в Центральном доме литераторов в Москве «Классика и мы», размежевавшая творческую интеллигенцию на два идеологически противостоящих лагеря; наконец, в 1979-м состоялся погром литературного альманаха «Метрополь».

Художественный процесс 1970-х сочетал в себе, казалось бы, несовместимые явления – усиление цензуры и одновременно появление высоких художественных шедевров, интеграцию культуры и параллельное дробление ее на субкультуры. Так, театр, с одной стороны, подвергался усиленному идеологическому диктату и административному контролю, но, с другой стороны, ему разрешено заключать договоры с драматургами на создание пьес на «актуальную» и «местную» тематику, на инсценировки классики.

В 1974 году прозвучал солженицынский призыв к «частному человеку» – «Жить не по лжи», но его смысл и пафос уже носился в воздухе предшествующих лет и определял общественное настроение интеллигенции и молодежи. Даже традиционные для советского театра поединки «новатора» и «консерватора» теперь адесовались не «вовне», не к всемогущим властям, к партийному авторитету, но апеллировали к личностному сознанию, к публичному обсуждению, призывали к разрушению устойчивых догм, предлагали новую модель отношений. На сцене проигрывались варианты социальных, производственных и нравственных ситуаций, возникала «параллельная» жизнь, в которой одиозные формальные лидеры вытеснялись неформальными авторитетами, и это находило в театральной аудитории понимание и поддержку.

Театр, не являясь «памятником», а оставаясь исполнительским искусством диалога, сиюминутного общения, не мог работать «впрок», «в стол», «на полку», он должен был при всех условиях «вписываться» в пространство реального функционирования со всеми вынужденны-

ми ограничениями; и в этом качестве театр выступал как саморегулирующаяся система, искал и находил возможности самовыявления. В повседневной афише театра воплощалось многообразие связей театрального процесса, именно в репертуаре, механизмах его формирования и эксплуатации наиболее полно выражался социальный контекст художественной жизни.

К 70-м годам даже самым консервативным фигурам в аппарате власти стало ясно – сохранить экономику страны прежними усилиями невозможно. Новые задачи, новый социальный заказ сформулировал Брежнев на XXIV съезде КПСС: «Соединить достижения НТР с преимуществами социалистического общества». Иными словами – для спасения страны срочно понадобились специалисты-профессионалы. Их могло дать поколение, духовное и профессиональное формирование которого пришлось на «оттепель» 50–60-х гг.

Осознаваемая верхами необходимость научно-технической революции свидетельствовала о вынужденном признании властью кризиса закрытого общества и необходимости выхода в мировое информационное научное и культурное пространство. Лозунги НТР стали толчком в формировании нового общественного самосознания, НТР социально возвышала интеллигента-специалиста (пусть поначалу прагматического технократа), театр тотчас же отразил этот процесс. Обнаружилось, что система административно-хозяйственного управления и сложившаяся социально-демографическая структура общества тормозят решение актуальных экономических задач.

Необходимость перераспределения трудовых ресурсов обернулась для многих людей серьезным социальным напряжением – массовой миграцией, сменой профессии, места жительства, ломкой привычного быта, образа жизни, распадом традиционных связей и пр. Смена технологических типов производства не только обусловила экономические, социальные, культурные сдвиги, но содействовала формированию новых ориентаций, установок и потребностей в искусстве, культуре, духовной жизни. «Дело» требовало не только энтузиазма, самоотверженности, но профессиональной квалификации, знаний, опыта, свободной инициативы, навыков мастерства и таланта со стороны личности, а главное – доверия к человеку со стороны общества как неперемennого условия нормального функционирования социального механизма.

В условиях, когда трудовая деятельность становилась основным способом личностной самореализации, так называемая «производительная пьеса» заняла едва ли не основополагающее место в репертуаре, она выдвинула перед обществом, перед властью проблемы, которые требовали неотложных решений. Театр выступил в социальной жизни общества как своего рода посредническая инстанция.

Проблема «Человек – дело – общество» рассматривалась литературой и театром в самых различных исторических и тематических

пластах, в разных драматургических жанрах. Но на всех уровнях художественного рассмотрения именно социально-ролевые и этические принципы отношений оказались выдвинутыми на первый план. В пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны» тридцатидвухлетний инженер-литейщик Алексей Чешков, убежденный в своем моральном праве на активную, преобразующую деятельность, полагает возможным самостоятельно определять, где, как и за какое вознаграждение следует ему работать, чтобы присущие ему личные качества проявились с наибольшей полезностью, полнотой и отдачей. Общество же, коллектив должны помочь ему осуществлять свой выбор, реализовать себя.

Чешков противопоставляет себя консервативному руководству завода, так как убежден – безликий коллектив являет собой тормозящую силу: «Коллектив — ложь, нужны имена». Тезис, артикулированный театром, получил в аудитории живой отклик. В стремлении сочетать «пользу общего дела» и личные интересы выявилась базовая черта современного характера. На пересечении публицистического, документального и художественного начал возник такой тип носителя социального конфликта, духовный мир которого в резких эмоциональных стыках, психологических мотивировках, отражал реальное бытие человека в различных его срезам. Театр показал вхождение в производственную жизнь принципиально и качественно нового поколения, генерации технократов, предприимчивых практиков, для которых «дело» в иерархии ценностей стоит выше идеологии, партийности, служебной корпоративности. Борьба за реальные, осмысленные производственные достижения, совершаемые усилиями людей, принявших на себя ответственность за свои поступки, решения и их последствия, противопоставлялась показной, формальной деятельности политических функционеров, чиновников, бюрократов. В прозаизме трудовой повседневности, насыщенной конфликтностью нового и старого, нормативного, общепринятого, надежно санкционированного властью, раскрывались и развивались конкретные черты нового социального характера. «Производственная драма» связала проблемы времени в тугой узел идеологических, социально-психологических противоречий, способствовала их постижению, намечала пути нравственного и экономического переустройства, отразила потребность в кардинальных общественных переменах.

Социальная значимость нового героя, его актуальность крепились устойчивой циркуляцией в кинопрокате фильмов «Председатель» Ю. Нагибина, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева, «Премия» («Протокол одного заседания») А. Гельмана и пьес того же названия в текущем театральном репертуаре. «Председатель» с 1965 года — почти 30 лет — находился в активном кинематографическом и телевизионном прокате, он обрел интерпретацию и на театральной сцене. «Человек со стороны» только в 1972-м ставился 67 театрами страны (1275 представлений),

столько же театров показывало спектакль в 1973-м: вплоть до 1985 года занимал ведущее место в общесоюзной афише⁵⁶. Только многократный показ спектакля московского Театра на Малой Бронной (режиссер А. Эфрос) по телевидению, благодаря чему его увидели миллионы, вытеснил пьесу И. Дворецкого из лидеров общесоюзного театрального репертуара.

Безусловный зрительский успех «производственных сюжетов» в первую очередь обуславливался тем, что характеры героев выявляли тесную социальную взаимозависимость судьбы отдельного «частного» человека с направленностью общественного развития. Понимание и оценки зрителем этой взаимозависимости определяли творческий успех, социальный, нравственный потенциал этих произведений, точно названных критиком А. Свободным «социологическими драмами». Бытовые столкновения по частным, служебным вопросам рассматривались театром в контексте этического, и зрители убеждались в том, что именно здоровый прагматизм и моральный пафос «носителей конфликта» инициируют позитивные сдвиги в общественном сознании. «Ложь неэкономична», — утверждал прагматик Чешков и подтверждал тезис делом. Под «ложью» следовало понимать не только приписки к плану, заниженные обязательства, но и фальшивый победный экстаз соцсоревнований, и неперменные «трудовые подарки» к «красным» датам календаря, к съездам партии, профсоюзам, комсомола, и в конечном счете всю разросшуюся пропагандистско-идеологическую надстройку над любой формой трудовой деятельности.

«Производственная пьеса» имела очевидную политическую подоплеку. Общественные связи и производственные отношения выявляли диалектическую природу взаимозависимости личности и общества, человека и производства, гражданина и общества. Важные социальные проблемы осмыслились не только по законам драмы, но и в предложенной зрителем здоровой логике механизма социально-психологических отношений — неформальный лидер вытеснял формального руководителя коллектива, вырастал в своих личностных масштабах, становился средоточием противоречия реальной жизни. В динамике развития этих противоречий устанавливалась новая, «внеидеологическая», диктуемая жизнью современная иерархия этических норм и ценностей. «Любопытен был... феномен восприятия публикой и критикой главного героя, — пишет А. Свободин о «Человеке со стороны». — О нем говорили, его обсуждали как человека из реальности. Можно было подумать, что “пришествие Чешкова” уже состоя-

⁵⁶ См.: Репертуар драматических театров в 1972 г. // Театр. 1974, № 1. С. 119–122; Репертуар драматических театров в 1973 г. // Театр. 1975, № 6. С. 90–95; *Дмитриевский В.Н.* Театральный репертуар 1970-х гг. // Культурологические записки. Вып. 5. М., 1999. С. 128–158.

лось. Меж тем это был образ-прогноз, образ-фермент. Лакмусовая бумажка для проявления реакций»⁵⁷.

Театр показал целостность мироощущения современного человека, невозможность разделения сфер своего бытия на «производственную» и «домашнюю», «семейно-личную». «Я твоё производство, твоя стройка... Все, что я делаю там, ты делаешь здесь, со мной», – исповедуется жене крупный начальник и «передовой производитель» Андрей Голубев («Наедине со всеми» А. Гельмана). Идея дома, неразрывности общественного и личного, нравственного единства целостной личности стала в театре одной из ведущих.

Интенсивное функционирование «производственной драмы», быстро выплеснувшейся из театра в кинематограф, на телевидение, выявило рассогласованность нравственных и социальных норм в реальности 1960-х гг. Парадно-романтизированной упрощенной «героике будней» с ее выпяченной лозунговой приподнятостью и напыщенностью театр противопоставил неприкрашенный драматизм человеческой судьбы. Таким образом, театр этой поры не только «уравновесил» в представлениях публики смысловое содержание понятий «дело», «коллектив», «герой», «новатор», «консерватор», «трудолюбивый энтузиазм», «социалистическое соревнование» и пр. Театр снял с расхожих определений слой пропагандистской шелухи, вернул словам их первоначальный смысл на уровне общественного понимания. Сценический тип современного героя формировался в профессиональном творческом сознании драматургов, режиссеров, актеров, опиравшихся на социальные, художественные, этические ориентации нового поколения, увидевших и распознавших в молодежи, в интеллигенции носителей социально-нравственных установок присущей им субкультуры.

Статистические показатели формирования и эксплуатации репертуара и динамика посещаемости театров выявили взаимосвязи и тенденции зрительского спроса и художественного предложения. Репертуарная политика обнажила как процесс, так и результат взаимодействия интереса публики и ориентаций театров. Возросшее личностное начало сценического героя свидетельствовало о социально-психологических изменениях в обществе, об усилении роли «человеческого фактора», его значимости в условиях НТР. Рядовой человек предстал на сцене в разных сюжетных и конфликтных ситуациях, и вполне закономерно, что в сфере своей производствен-

⁵⁷ *Свободин А.* Вина и беда Игната Нуркова // Лит. газета. 1977, 30 ноября, С. 9. См. также: *Каган М.* Групповой портрет современника // Театр. 1978, № 5; Современный герой. Каков он? // Вопр. литературы. 1973, № 5; Обсуждаем пьесу И Дворецкого «Человек со стороны» // Вопр. литературы. 1972, № 8; Черты героя нашего времени // Театр. 1976, № 11–12; *Вишневская И.* Человек и его дело // Новый мир. 1976, № 6 и др. *Алексеев А., Дмитриевский В.* Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР // Театр и драматургия, вып. 3. Л., 1976. С. 31–58.

ной деятельности он получил наиболее полное раскрытие. Зрителям оказались близки и понятны характеры и обстоятельства, воссозданные на сцене, что и объясняет устойчивую посещаемость театра и «долгожительство» производственной пьесы в репертуаре. «Коллектив» в пьесах 1970–1980-х гг. иерархичен, вертикально и горизонтально структурирован, в нем нет прежней монолитности, зато существенно укрупнилась и усложнилась в своих связях личность, ее роль в развитии производственных, формальных и неформальных отношений.

Успех новых «социологических» «производственных» и «бытовых» пьес был неоднороден и неоднозначен, так как в большой степени обеспечивался актуальностью, жизненностью, узнаваемостью сюжетов, нежели их художественным воплощением. Но сам показ картин социального неблагополучия, резких и подчас неожиданных для зрителя смещений акцентов приобретал ощутимый резонанс. Практически театр вынес на общественное обсуждение острые социальные проблемы, требующие своего законодательного разрешения.

«Переосмысление» и «реабилитация» быта происходит в театре противоречиво. Единодушно стремление авторов отказать от навязанных официозом стереотипов поведения и моральных догм. Но в постановке проблемы и построении характеров обнажились очевидные кардинальные различия. У популярных драматургов В. Константинова и Б. Рацера банальный штамп негативного поведения заменяется столь же банальным, но лишь облаченным в более современную упаковку: комедийные сюжеты здесь возникают преимущественно в среде оторванной от реалий жизни научной и художественной интеллигенции («Неравный брак», «Десять суток за любовь» и пр.). Иначе увиден тот же самый «интеллигентский» быт А. Арбузовым, А. Володиным, Л. Зориным, М. Роциным, Э. Брагинским и Э. Рязановым. Здесь он несет с собой одухотворенность высоким чувством, духовное богатство личностного самосознания, которые и сообщают людям только внешне кажущимся слабыми, податливыми, нравственную упругость, стойкость, доброту. И уже совсем по-другому современный быт высвечен в драматургии Л. Петрушевской, А. Вампилова, А. Арро, С. Злотникова, А. Галина. Здесь противоречия повседневного существования выявлены на пределе жизненного драматизма.

Парадно-романтизированной упрощенной «героике будней» с ее выпяченной лозунговой приподнятостью и напыщенностью театр противопоставил многообразие жизни, неприкрашенный драматизм реальных судеб, показал естественность прав человека на собственные, несанкционированные властью духовные искания. «Мыслящий» и «чувствующий» человек дела, «производственник», носитель индивидуального волевого начала выходил в социальные лидеры.

«Производственной драматургии» присущи черты социологического подхода, круг ее проблем – НТР, урбанизация и маргинализация общества, кризис малых городов, образ жизни человека на разных

социальных уровнях. Причем личностное начало здесь неразрывно с социальным и наоборот – социальное выступает как личностное. Индивид входит в обросшую пропагандистской демагогией и фальшью коллективистскую жизнь носителем личных нравственных ценностей, прагматического здравого смысла, профессионализма, они вступают в неизбежный конфликт с государственным идеологическим и бюрократическим догматизмом всех уровней. Персонажи и события увидены в фазе переосмысления и разрушения устоявшихся норм человеческих и производственных отношений, в фазе переоценки индивидуального и коллективного социального и исторического опыта. Таким образом, «производственная драма» напрямую связала экономические приоритеты с ценностями нравственными, этическими, она поставила их выше идеологических.

«Производственная драма» по сути дела лишь иллюстрировала «набор возможностей», давала «информацию для размышлений», указывала на самую тенденцию пересмотра устоявшихся общественных отношений. Застарелая схема советской официозной пьесы – «новатор-консерватор» – оказалась перевернутой, специалист-одиночка побеждал косное большинство, ломал сложившуюся систему командно-производственных отношений. Под сомнением оказывались нерушимые идеологические заповеди – теперь не человек оставался придатком «дела», но «дело» существовало для человека. «Производственная драма» предложила своего рода социологический эксперимент, она конструировала обстоятельства, предлагала «общественную игру». В публицистических производственных пьесах «... глубинное постижение характеров неуместно, да и невозможно», – заметила Н. Крымова⁵⁸. Ее поддержал О. Ефремов: «Есть пьесы, которые надо разгадывать, а есть, я уверен, такие, которые надо быстро ставить, заботясь больше всего о точной расстановке сил и прямом – да, прямом – донесении смысла. Это один из способов исследования общественно важных проблем, нельзя отрицать»⁵⁹.

Власть поддержала «производственную драму». Почему? Потому что ее односторонний, мифологический взгляд на реальность власти выгоден – с его помощью идеологи внедряли в сознание идею построения «социализма с человеческим лицом».

Однако вскоре оказалось – и в этом была своя глубокая закономерность – что герой производственной драмы в духовной сфере несостоятелен, он и в личной жизни мыслит категорично-одномерно, плоскоотно, категориями «производственной целесообразности», формально переносит их на личные отношения, упрощает, схематизирует жизнь, по существу своего мышления остается «советским»

⁵⁸ Крымова Н. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980, № 1.

⁵⁹ Ефремов О. Наедине с собой // Совр. драматургия. 1973, № 2.

персонажем. «Деловой человек» оказался временщиком, героем момента, «калифом на час», он годился лишь для выполнения конкретной социально-инструментальной функции. По сути дела, «производственная драма» возвела на пьедестал социального лидера фантом, мнимость, «дисгармоничного», «нецелостного» человека, лабораторно сконструированную модель. В таком типе личности созрел острый внутренний конфликт. Да, герой «производственной драмы» дистанцировался от идеологии и политики, замыкался в профессионально-технократической сфере. Но и абсолют производственного прагматизма «деловых людей», и, наоборот, отказ от профессионального призвания не приносили удовлетворения – и та, и другая установка оборачивались духовным кризисом, распадом. Об этом в 1970-х гг. пишут авторы «бытовой драмы» Л. Петрушевская («Любовь»), А. Гадин («Ретро», «Восточная трибуна»), А. Гельман («Скамейка», «Наедине со всеми»), наконец, А. Вампилов («Утиная охота»). Пьесы этого нового в драматургии направления также отразили общественные настроения времени, но уже в иной плоскости. Они показали кризис наивно-романтических иллюзий шестидесятичества, «делового подвижничества», обнажили трагедию личной неустребованности, разочарование в современном мироустройстве.

Таким образом, нравственный, психологический и социальный контекст реальности 70-х годов оказался много сложнее оптимистического общепонятного универсализма «производственной пьесы», которая легко поддавалась интерпретациям и тиражированию в силу своей прямолинейной публицистичности и не претендовала на сложность сценических решений. Драматургия А. Вампилова, Л. Петрушевской, Л. Разумовской, А. Соколовой оказалась куда сложнее, труднодоступнее даже для признанных мастеров. «Трагическая, переменчивая, то просветленно шутливая, то медленно и печально угасающая музыка вампиловского текста не разгадана, не найдена», – писал К. Рудницкий⁶⁰. Лабораторному эксперименту и публицистике «производственной драмы» Вампилов противопоставил целостное изображение комического, драматического и трагического. В судьбе тридцатилетнего героя – поколения лидеров «производственной пьесы», показан человек не в «героике будней» промышленного гиганта, но на более нейтральном и объективном фоне провинциальной жизни, в иной направленности личных устремлений. Конец «шестидесятичества» увиден Вампиловым как кризис выбитого вероломством и цинизмом власти «потерянного поколения», героев подлого «безгеройного (М. Туровская) времени» – у человека оказалась изъята внутренняя моральная опора, его энергия разменялась на мелкие цели, обернулась бес-

⁶⁰ Рудницкий К. По ту сторону вымысла // Вопросы литературы. 1976, № 10.

смыслием прожитых лет – идеалы размыты, профессиональные, семейные, дружеские связи призрачны и зыбки, время выталкивает «шестидесятника» на обочину.

«Утиная охота» А. Вампилова написана в 1967 году, но появилась на сценах московских театров только в 1973-м, когда ее поставили и сыграли сами режиссеры – О. Ефремов во МХАТе и В. Андреев в Театре им.Ермоловой. Это показательно – трагедия несостоявшейся личности ставилась режиссерами интуитивно, «через себя» – объяснить другому исполнителю самоощущение героя режиссерам оказалось не по силам. Возраст Ефремова и Андреева не соответствовал возрасту героя – Зилова – потому художественный смысл характера остался нераскрытым, интерпретация оказалась упрощенной, неадекватной литературному замыслу.

Зилов, как антипод Чешкова, был сразу же зачислен в «антигерой», что и не удивительно, ибо он стремится выйти из системы общепринятого функционирования, проиграть разные социальные роли и не находит роли для себя. Чешков вышел на сцену из лаборатории драматурга, Зилов пришел в театр из жизни, Зилов тоже «человек со стороны», но совсем иной – авантюрист, шутовство, юродство, игра в «роли», в маски, мистификация, импровизация, розыгрыши заменяют реальность, отсутствие «идеи жизни» приводит к кризису существования. Талант не вписывается в унылую повседневность, не может реализоваться, он ищет временные игровые сюжеты для эпизодического, случайного самовыражения – «порвалась дней связующая нить», но духовных ресурсов чтобы соединить ее у Зилова уже нет. Мифы он не приемлет, а истина неясна, он оказывается в состоянии внутренней дисгармонии, в разрыве и отъединенности от внешнего мира.

В фигуре Зилова драматург и театр выявили противоречия характера современника в их трагической неразрешимости. Конец «шестидесятничества» увиден Вампиловым как кризис нереализованного человека. Вампилов, Петрушевская, Соколова («Фантазии Фарятьева»), предложившие театру новый, непривычный метафорический образный ряд, стиль, остались непонятыми и даже отторгнутыми театром 70-х, их сценическое освоение и осознание пришло позже. Отчасти их эстетика реализовалась в кинематографе: у А. Эфроса в фильме «В четверг и больше никогда» и несколько позднее в фильме Н. Балаяна «Полеты во сне и наяву» – знаковых киношедеврах времени.

Театр 70-х годов не распознал метафорической многозначности и жанровой природы этого типа драматургии, не нашел равного сценического эквивалента, ее новаторство не было понято и осмыслено. «Художественный уровень сценических решений новой драматургии в целом ниже уровня самой драматургии, – резонно писала В. Рыжова. – И причина прежде всего в недооценке ее новизны... Театр к решению такой драматургии оказался не готов Он слишком долго имел

дело с пьесами в массе своей однозначными, предполагающими приложение усилий в основном по части “дотягивания”, а не раскрытия глубины и сложности. Школой же для такого постижения является прежде всего классика с ее образным богатством и разнообразием»⁶¹. И вполне закономерно, что, споткнувшись на прочтении новой драматургии, театр ушел в привычную сферу классики, в интерпретацию прозы.

Театр конца 1960–1970-х гг. отразил наметившуюся смену идеологических приоритетов, обозначил новую шкалу поступков современного человека. Как мы знаем, советская идеология все частное, личное рассматривала сквозь призму «общественной пользы»: если личное – значит «мелкое», антиобщественное, мещанское, своекорыстное, нетоварищеское, направленное против коллектива, общества. В противовес этой догме театр 1960–1970-х гг. поднял престиж личной воли, личного решения, личного поступка, личного быта. В преодолении нелепых советских стереотипов мышления, злокозненных коммунальных интриг закаливаются характеры, герои обретают умиротворение, а разного рода «начальственные фигуры», долгие годы олицетворявшие на сцене социальную справедливость, оказываются вытеснены частным человеком – он игнорирует иерархию официальных ценностей, хранит свои честь, достоинство, самосознание в пусть малом, но честно завоеванном им социальном пространстве⁶².

⁶¹ Рыжова В. О чем рассказала афиша // Современная драматургия. 1982, № 3.

⁶² См.: Репертуар драматических театров в 1972 г. // Театр. 1974, № 1. С. 119–12. Репертуар драматических театров в 1973 г. // Театр. 1975, № 6. С. 90–95; Дмитриевский В.Н. Театральный репертуар 1970-х гг. // Культурологические записки. Вып. 5. М., 1999. С. 128–158.

Глава восьмая

ЦЕНА ОВАЦИЙ

Зритель глазами режиссеров

В 1934 году XVII съезд партии констатировал огромный размах культурного строительства в стране и бурный рост кадров новой советской интеллигенции. Спустя пять лет XVIII съезд (1939) обязал партийные организации «внимательно относиться к нуждам и запросам интеллигенции, решительно покончить с пережитками недоверия к ней»¹. Но в трагические для страны дни 1941 года Сталин на параде 7 ноября, предвеляя скорую победу – «через несколько месяцев, может быть, годик» – обмолвился фразой, из которой становилось ясно, что с «пережитками недоверия» далеко не покончено: «Враг не так силен, как изображают его некоторые перепуганные интеллигентки. Не так страшен черт, как его малюют»². Кого конкретно подразумевал вождь, на кого поименно возлагал персональную ответственность за пораженческие настроения – сказать трудно. Однако виновные были на всякий случай найдены. Правда, в ноябрьских докладах 1942 и 1943 гг. Сталин от подобных обвинений воздерживался и даже отмечал помощь со стороны интеллигенции рабочим и колхозникам. Залп репрессий и обвинений – огульных и персональных – обрушился на интеллигенцию в послевоенную пору, в конце 1940–1950-х гг.

В амплитуде таких идеологических и политических колебаний творческая интеллигенция приспосабливалась к разным формам существования. Каждый художник стремился в отношениях с публикой очертить контуры общения. Театр иногда завывшал, а чаще занимал свои представления о зрителе, но реальный успех достигался тогда, когда его усилия точно попадали в «резонансное поле» гармоничных отношений с залом.

¹ *Сталин И.В.* Речь на XVIII съезде ВКП(б) // Стенографический отчет. М., 1939. С. 26.

² *Сталин И.В.* О Великой Отечественной войне Советского Союза. М., 1947. С. 35.

Попытка создать новый «интеллигентский» театр в «антиинтеллигентских условиях» удалась режиссеру и художнику Н.П. Акимову в середине 1930-х гг. в Ленинграде. Акимов создавал на сцене Театра Комедии «картину мира», к которой тяготел зритель, ориентированный на интеллигентские ценности, идеалы, ролевые нормы поведения, на культуру, на личность, на формы общения, где тактичность и деликатность, презумпции ума, таланта, достоинства, суверенности мышления ставились выше агитпроповской прямолинейности, грубого командирского окрика. Здесь важное место занимали юмор, парадоксальность мышления, подтекст, стиль. Акимов наполнял жизненное пространство и мир театральных представлений силой сценических метафор, яркостью красок, игрой второго плана, иронией и сарказмом. Он не принимал иллюстративно-жизнеподобный театр и навязываемую психологическую традицию МХАТа. Официозная критика объявляла Акимова «эстетом», «формалистом», «штукарем» и даже «космополитом». Однако интеллигенция в театре Акимова находила свою среду. Предложенная режиссурой оригинальная система образов, символов, знаков противостояла типовым сценическим нормативам. В общении с публикой Акимов сочетал интеллигентность и демократичность, он хорошо понимал, что выбор проблематики, жанра спектакля определяются интересами и потребностями зрителя, его эстетическими, этическими, социальными установками, традициями воспитания и пр. В структуре театрального спроса и предложения Ленинграда Акимов занял свою неповторимую в художественном и социальном плане позицию и оставался ей верен почти четыре десятилетия, до своей кончины в 1968 году.

Острая заинтересованность в своей публике, во взаимопонимании – гражданском, художественном – едва ли не решающий стимул творчества всякого художника. Особенно весомо он проявляется в сфере исполнительского искусства, где судьба произведения – авторский и артистический успех – связана с публичностью, с выходом актеров на эстраду, с обращением к зрительному залу. Однако за артистом-лицедеем, как правило, всегда стоит фигура режиссера, идеолога и организатора зрелища, доверившего исполнителю реализацию художественного замысла.

Не без оснований принято считать, что постановочные идеи режиссера, начиная от выбора репертуара, формирования труппы, приглашений к сотрудничеству драматургов, художников, композиторов, архитекторов опираются в творческом сознании на свои представления о зрителях. Режиссер как творец, идеолог, автор зрелища остается лидером театра, генератором идей в том философском, мировоззренческом, социально-психологическом, этическом пространстве, которое он для себя выбрал и выстроил. Акимов пришел в режиссуру из живописи и графики и совмещал в своей деятельности постановщика



Н.П. Акимов на репетиции
с актерами Ленинградского Театра Комедии, 1960 г.

и сценографа. Парадигма его судьбы – пример сложных отношений режиссера и зрителя, художника и власти, наконец, художника и его профессионального и цехового субкультурного окружения.

Европейская драматургия в изложении известного переводчика М. Лозинского – одного из лучших знатоков мировой литературы – привнесла на сцену Театра комедии красоту слога, обновленную темпоритмическую мелодику текста, изысканность выверенной интонации, соответствующую внешним манерам и внутренней пластике характеров. Прекрасная литература воздействовала на актеров и воспитывала зрителей.

Казалось бы, постановка шекспировской «Двенадцатой ночи» не должна была встретить опасений, однако, видимо, у Акимова были основания сопроводить выпуск спектакля изданием обстоятельного сборника статей о Шекспире и его комедии. В книге помимо статьи Акимова, исследовательского очерка переводчика пьесы М. Лозинского, исторического эссе авторитетного театроведа С. Мокульского помещен раздел «Маркс и Энгельс о Шекспире». Зритель, придя на спектакль, получал возможность всесторонне оснастить себя необходимой информацией, прочитать фрагменты переписки Маркса с Лассалем, с Энгельсом, Энгельса с Лассалем, познакомиться с воспоминаниями П. Лафарга, а также мемуаром дочери Маркса Элеоноры, вполне авторитетно свидетельствовавшей о том, что произведения Шекспира «...были настольной книгой в нашем доме, всегда у нас в руках или на устах; шести лет я уже знала наизусть целые сцены Шекспира»³. По сути дела, смех зрительного зала взрывал нормы принятого за стенами театра общественного поведения, ставил под сомнение расхожие пропагандистские заклинания. Эпатирующая красочность, волшеб-

³ Ленинградский Театр Комедии. У. Шекспир. «Двенадцатая ночь». Л., 1938 С. 16.

ная сказочность, казалось бы, могли удалять публику от реальности. Но такая дистанцированность от жизни была мнимой, игровой, она лишь укрупняла подтекст, второй план зрелища, и одновременно защищала театр от произвола цензуры, хотя и не всегда.

Программный герой Акимов – Ученый из «Тени» Е. Шварца – снимал со «Зла» устрояющую инфернальность, обнажал мнимость силового превосходства и при этом высмеивал идеалистическое прекраснотворение, романтизированное пустозвонство испуганного обывателя, неуместность восторженных иллюзий, красивых надежд. Ученый находчив, умен, честен, серьезен, в необходимых случаях прагматичен, и именно совокупность реальных узнаваемых зрителем личностных качеств сообщала сценическому персонажу оптимизм и жизнестойкость.

В неприятии бытовой натуралистической достоверности Акимов был последователен и категоричен. Противник регламентации, откуда бы она ни исходила, сверху или снизу, от власти или от «театральной общественности», Акимов в докладе, произнесенном в 1941 году, говорил: «Бытовизм и отказ от решений стали за последнее время вещами, довольно сильно развивающимися на театральном фронте и угрожающими театральному искусству... Есть ряд теорий, которые помогают ничегонеделанию и обосновывают это ничегонеделание... И вся эта непристойная нагота прикрывается знаменем реализма»⁴. Чуть раньше, в 1939 году, Акимов писал в одной из статей: «Искусство гналось за хорошими отметками – не столько за успехи, сколько за поведение»⁵. В этих высказываниях – полемика с директивно насаждаемой системой Станиславского и мхатовской школой. Но главное опять же не в том, что Акимов не разделял принципы психологического театра, – он выступал против монополизации какой-либо одной театральной системы, справедливо считая, что их должно быть много и разных.

В эвакуации в Сталинабаде Акимов поставил «Дракона» Е. Шварца. Три маски Дракона – его играл Л. Колесов – символизировали разные лики фашизма и портретно отталкивались от известных изображений Гитлера, Риббентропа и Геббельса. На московскую премьеру «Дракона» откликнулась официозная газета «Литература и искусство» – 25 марта 1944 года она опубликовала рецензию С. Бородин «Вредная сказка», после чего спектакль запретили⁶. А спустя год о несмываемом «формалистическом прошлом» напомнила Акимову «Правда», поместив 5 августа 1945 года статью Г. Гракова «Рецидивы формализма» – в связи с гастролями Театра комедии в Москве⁷.

⁴ Акимов Н.П. Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1976. Т. 2. С. 47.

⁵ Там же. Т. 2. С. 120.

⁶ Бородин С. Вредная сказка // Литература и искусство. 1944, 25 марта. С. 4.

⁷ Граков Г. Рецидивы формализма // Правда. 1945, 5 августа. С. 3.

Начинался отход от сотрудничества с Западом, набирала обороты борьба с «космополитизмом» и «антипатриотизмом», в духовную и общественную жизнь возвращался угрожающий образ коварного классового врага.

Политико-идеологические коллизии отражались на театральном репертуаре и прямо, и косвенно – так, например, в групповом портрете «положительного героя» нежелательным стал человек умственного, творческого труда – ученый, художник, врач и пр. Лицо афиши определял социальный герой – номенклатурный функционер, знатный рабочий, депутат-колхозник, парторг стройки, директор завода, председатель колхоза, военачальник, секретари ЦК и пр. Об этом убедительно свидетельствуют списки действующих лиц пьес А. Сурова, А. Софронова, А. Штейна, К. Финна, С. Михалкова, А. Корнейчука и др. Не случайно в театре и в кинематографе большинство актеров «интеллигентной харизмы» – О. Жаков, М. Названов, Б. Телегин, М. Астангов, Е. Самойлов, Л. Свердлин, П. Масальский, В. Гайдаров – перестают быть «репрезентантами позитивных характеристик времени», носителями его доминантных примет и вытесняются на второй план, в эпизод, на периферию сюжета или просто переходят в амплуа «отрицательных» персонажей.

Акимов, отстраненный от Театра комедии в 1949 году за «формализм», «эстетизм», за пристрастие к западному репертуару и допущенный после нескольких лет режиссерского бездействия к руководству Новым театром, ставит спектакли на отечественном драматургическом материале – «Тени» М. Салтыкова-Щедрина, «Дело» А. Сухово-Кобылина, «Весну в Москве» В. Гусева, «Европейскую хронику» А. Арбузова, – но не изменяет себе в решении проблемы «характер и обстоятельства», «человек и общество», «художник и власть», он продолжает работать в жанре комедии и подчас усиливает звучание спектаклей до степени обличительной сатиры.

В спектакле «Тени» по М. Салтыкову-Щедрину тема «человек и общество» звучала в полную силу. Воссозданная Акимовым – режиссером и художником – «картина мира» обнажала корневую враждебность власти «частному человеку», идеалисту-шестидесятнику Бобыреву, восторженно мечтающему о преобразующих общество государственных реформах. Социально-психологический анализ ситуации реализовывался в объемных сценических характерах, в деталях художественного оформления спектакля – мощь государственности выступала в символах, знаках, атрибутике, ритуальности, грубо выталкивающих омертвляющей казенностью любого инакомыслящего. Спектакль отвечал общественной атмосфере поры «оттепели» конца 1950-х г., он проецировал сценические события на уклад сталинского режима.

«Европейская хроника» А. Арбузова в прочтении Акимова сильно укрупнилась в своей проблематике. Автор пьесы в привычных традициях тех лет разоблачал капиталистический образ жизни и

нравы растленной буржуазной богемы. Спектакль Акимов вышел в июне 1953 года, в пору первых робких попыток осуждения сталинского террора. Тема «художник и общество», зависимости творца от власти ставилась театром в широкий этический и идеологический контекст общественных настроений. Акимов создал новую редакцию пьесы. Он отодвинул фактологию событий на второй план – действие пьесы происходило в предвоенной Франции – и обострил коллизию столкновения художественной элиты с политическим режимом, поднял пьесу до уровня серьезного социально-психологического спектакля. Цена профессионального успеха, гражданской, нравственной, личной репутации художника, его компромисса, ангажированности – вот проблемы, которые решали модный живописец, литератор, актриса. Драма личности и драма художника выступали здесь в неразделимости человеческой судьбы – профессиональной, творческой, житейской, личной...

«Интеллигентская субкультура» всегда находилась в круге пристального внимания Акимова, в ней он находил характеры, типы, в которых отчетливо отражались жизненные коллизии современного человека. В 1950-х гг. Акимов создал при театре литературное объединение, оно вскоре заявило о себе появлением ряда принципиально важных для театральной и общественной жизни спектаклей. Сатирическая комедия Д. Аля и Л. Ракова «...Опаснее врага» воссоздавала трудовые будни НИИ Кефира, захваченного врасплох слухами о готовящейся перестройке и изгнании из науки дураков и невежд. Солидные и молодые сотрудники «отделов заменителей пробки», «проектирования этикетирования», аспиранты, мечущиеся в выборе диссертационных тем между «Борьба за...» и «Борьба против...», грозный кадровик, по укоренившейся за многие годы привычке приглашающий сотрудников в кабинет гостеприимным «Введите...» – гиперболизированные фигуры спектакля, оформленного Акимовым и поставленного с его участием Н. Лифшицем, развивали программную линию театра. Крайне значимой и актуальной стала фигура барственного директора института Дюпетровского (П. Панков), который, оценив конъюнктуру, принимал спасительное решение самолично возглавить кампанию, новаторский почин по добровольной сдаче служебных постов – «движение самосвалов»: «Ведь об этом в газетах будут писать! За это и наградить могут! Даже бюст водрузить могут!»

Акимов продумывал, создавал и обустроивал свою зрительскую и читательскую среду (он написал много статей и книг), ориентировал ее на живое собеседование в поле единой системы ценностей, диктующей особый тип взаимопонимания, восприятия, «соразмышления», мироощущения. Акимов говорил со зрителями со сцены, с трибуны, со страниц серьезных научных изданий и юмористических рубрик массовых газет и журналов, зрителю он адресовал театральные программки, буклеты, афиши, плакаты, макеты, выставленные в

фойе театра. Перед началом спектакля Акимов обычно стоял на лестничной площадке второго этажа, внимательно вглядывался в поток публики, иногда отвечая на приветствия знакомых. После третьего звонка он входил в притемненный зал и садился на стул за двенадцатым рядом – так, чтобы хорошо видеть сцену и зрителей.

Ироническая развлекательная природа театра Акимова для зрителя безусловна. Отсюда – парадокс, гротеск, интеллектуальные параллели, образные столкновения, загадочные символы, знаки, сочетания. Мир осваивается через партнерские игровые отношения художника с залом, через остроумный прием, парадоксальные сопоставления, потому для Акимова категорически неприемлемо однозначное понимание воздействия искусства на публику агитпроповской дидактикой «положительного» или «отрицательного» примера. Он обращается к эмоциональному, чувственному, интеллектуальному зрительскому опыту, к его развитой интуиции. Конечно, правила игры Акимов задает сам, но в самом стремлении опираться на активную энергетику зала проявлялись его мировоззрение, его глубинный демократизм.

О зрителе Акимов много размышлял. Одна из статей написана в 1956 году, в пору «оттепели», пересмотра официозных идеологических установок. После выморочных дискуссий об «отставании драматургии», о значимости «положительного героя», о «теории бесконфликтности», предполагавшей универсальную для советской драматургии модель конфликта между «хорошим» и «лучшим», после декоративных и неподкрепленных живой практикой призывов к созданию обличительной комедии и сатиры зритель потерял доверие к сцене. Театр как вид искусства надо было реанимировать и реабилитировать в глазах публики, возродить интерес к социальному и художественному взаимодействию, показать, что диалог публики и сцены не только непременный признак театрального представления, но и условие его жизнеспособности. «Мы рискуем превратить современный театр в некую эстетическую забегаловку, куда заходят на час-полтора. Уже сегодня у громадного большинства зрителей существует глубокое убеждение, что чем короче спектакль, тем лучше, и что длинный спектакль является какой-то карой, – озабоченно писал Н.П. Акимов. – Я совершенно убежден, что антракты являются составным элементом театрального искусства, что спектакли без антрактов или с одним антрактом – это урезанные спектакли, что в театр надо ходить не только для того, чтобы смотреть на сцену, но и для того, чтобы общаться в антрактах друг с другом. Театр – это место для встреч, место для общения»⁸. В другой статье под красноречивым названием «О театре в настоящем и будущем» Н. Акимов развивал эту мысль: «Людям свойственно встречаться и стремиться к общению между собой. Судьба

⁸ Акимов Н.П. Указ. соч. Т. 2. С. 113–114.

религии в XIX веке в Европе, когда фанатизма уже не было, в большой степени решалась тем, что церковь в праздничные дни была таким местом, где каждый общественный круг находил себе место для встречи»⁹.

Н. Акимов мечтал о таком театре, в котором зритель мог бы находиться не только во время демонстрации спектакля, но весь вечер. Он предлагал особую модель театра-клуба, в котором наряду с впечатлениями от спектакля входило общение с аудиторией, объединенной художественными вкусами, привязанностями, с соседями по театральным креслам, с персоналом театра. Созданию приподнятой праздничной атмосферы в театре, красочному интерьеру Акимов отдавал много времени и сил.

Акимов исходил из конкретной социологической преамбулы – люди, которые ходят в театр, уже включены в широкий круг социально-художественного общения посредством кино, телевидения, газет, журналов, книг, они учатся в вузах, служат в учреждениях, работают на производстве. «А мы почему-то продолжаем охранять некоего выдуманного нами зрителя, якобы неспособного разобраться в происходящем на сцене без назойливого авторского и режиссерского поучения. Мы подозреваем взрослых советских людей, посещающих театры, в безудержном стремлении к нелепым обобщениям. Если в пьесе один врач оказывается подлецом, то возникает боязнь, что зритель будет подозревать, что все врачи подлецы... Нужно якобы все время свидетельствовать о своем оптимизме, а то, мол, зрители заподозрят нас в желании породить горестные чувства. Больные на сцене не должны умирать, а то зрители могут подумать, что мы все умрем»¹⁰.

Акимов высмеивал логику идеологических перестраховщиков: «Приходится сталкиваться с предположениями: “зрители могут подумать не то”, “зрители истолкуют неверно”». Он отстаивал многообразие театра, равноправие жанров: «Я уверен, что мы, изменив некоторые привычки в области выбора репертуара и постановки пьес, перестроив свое отношение к зрителю, может быть, через преодоление многих трудностей, найдем общий язык с нашим зрителем»¹¹. Акимов не принял западной моды на коммерческо-прагматическую организацию зрелища, на «портативный спектакль», он последовательно отстаивал необходимость научного и обстоятельного изучения художественного и социального функционирования театра, выхода на новые конструктивные принципы взаимодействия сценического и зрительского пространства. «Сцена расположится вокруг зрительного зала. На кольце шириной в пять метров смогут разместиться

⁹ Акимов Н.П. Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1976. Т. 1. С. 119–120.

¹⁰ Там же. С.120.

¹¹ Там же. С. 91.



Программки спектаклей
Театра Комедии:
«Тень», «Пестрые рассказы»,
«Автор неизвестен»

сразу все декорации... (Нечто подобное предполагал осуществить Мейерхольд в своем новом театре, позднее перестроенном в Концертный зал им. Чайковского. – *В.Д.*). В таком здании можно использовать всю современную театральную технику ... взять все лучшее, что есть в современном театре»¹².

В 1950-х гг. Акимов совместно с архитектором Е. Быковым и инженером И. Мальчиным подготовили экспериментальный проект нового Театра Комедии. Рассуждения подкреплены точными экономическими расчетами. Акимов предполагал открыть театр спектаклем «Евгений Онегин» с музыкой Д. Шостаковича. В 1968 году началось проектирование здания на Московском проспекте, но со смертью Акимова работы прекратились¹³.

Сам весьма щепетильно относящийся к успеху у публики – об этой черте характера Акимова пишет Е.Л. Шварц, – он, тем не менее, не шел на поводу моды и критически оценивал театральную жизнь, не боясь прослыть ретроградом. Он отвергал декоративные «новации» в спектаклях коллег – А. Эфроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова, оформленных художниками В. Лалевич, Н. Сосуновым, С. Юнович, В. Дургиным, А. Черновой. В пику тем, кто некогда зачислял Акимова в закоренелые формалисты, он назвал свою статью «Я – закоренелый реалист» и выступил в защиту зрителя, которому навязывают «модное видение» способом «художественного шантажа», ярлык «отсталого», «консервативного», «не понимающего современного искусства»... «Если одной опасностью в наше время является унылый натурализм, то другой опасностью является этот обедненный схематизм, когда художнику и режиссеру ничего не надо... Я, по крайней мере, свято верю в то, что театр – искусство синтетическое и в этот синтез входит и изобразительное искусство. У нас есть полная свобода пользоваться этим изобразительным искусством по своему желанию, любым его видом – живописью, графикой, скульптурой, архитектурой, но пользоваться так, чтобы в итоге зрелищные впечатления входили в тот комплекс, который называется спектаклем»¹⁴.

Для себя Акимов установил закон – совершать открытия «по первому разу». Вторичность сценических решений опасна тем, что вводит в заблуждение неискушенную публику, провозглашает мнимое новаторство, создает вокруг нездоровый ажиотаж, смещает истинную систему ценностей. «Наша театральная деятельность переполнена открытиями по второму разу. Если взять Театр на Таганке в Москве, то он весь живет по-этому принципу. Великий режиссер Мейерхольд оставил столько открытий, по-настоящему не подмеченных, не раз-

¹² Акимов Н.П. Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1976. Т. 1. С. 98.

¹³ Там же. С. 119.

¹⁴ Там же. С. 268.

витых, не обыгранных, что на несколько поколений хватит для такой умеренной, тихой торговли этими открытиями. А эта торговля идет очень бойко, очень хорошо. И вот что получается: те, кто не видел спектаклей Мейерхольда, воспринимают эти “открытия” по первому разу. На хорошей памяти основаны многие режиссерские карьеры. Фантазия заменяется памятью. Выгодная вещь»¹⁵.

Актерские, сценографические, музыкальные, световые детали несут у Акимова отчетливые социальные характеристики. В конечном счете, совокупность сценических красок, создаваемая Акимовым в содружестве с переводчиками Лозинским и Гнедич, драматургами Шварцем, Шкваркиным, Угрюмовым, Алем, Раковым, Левидовой, композиторами Шостаковичем и Животовым, наконец, с великими классиками, стала своего рода системой метафор, образов, характеров, выражавшей духовные ценности «интеллигентской субкультуры», и именно она несла в себе скрытую оппозицию режиму, несогласие с ним. Эта система складывалась на сцене и выплескивалась в зрительный зал, определяла его отбор, формировала состав аудитории, устанавливала взаимопонимание, диалог, укрепляла коммуникативные связи. По существу, Акимов консолидировал, сплачивал сообщество интеллигенции, приносил в него мировоззренческое, эстетическое, нравственное единство, чувство профессиональной, духовной корпоративности.

Акимов стал выразителем установок интеллигенции, так как сам выстраивал стратегию жизни на ее идеалах. В театре Акимова доминировала атмосфера осознанного ценностного значения личности с присущим кодексом чести, достоинства, этической брезгливостью ко лжи, пошлости, престижем духовной независимости, наконец, чувством юмора, артистизма, готовности к импровизации, к интеллектуальной игре. Упрек П. Маркова Акимову, высказанный в 1932 году в критическом отзыве на «Гамлета» относительно «неверной иронической направленности», Акимов игнорировал. Ирония как способ художественного и личного самовыражения сопутствовала Акимову всю жизнь. Он продолжал иронизировать над властью, угнетающей личность, над кичливой глупостью и чванством ее представителей, он утверждал человека носителем духовной свободы и социальной справедливости. Комедийный эффект Акимов находил в обнажении здравого смысла, неумолимой логики жизни, в показе абсурдности абсолюта порядка.

Слишком тесная причастность ко всякому сообществу Акимова обременяла. Высшей ценностью для него оставался кодекс порядочного человека, личности, свободного художника и, конечно, престиж петербургской культуры. Как-то, объясняя своим коллегам и ученикам – а в числе их мы встречаем известные ныне имена Э. Кочергина,

¹⁵ Акимов Н.П. Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1976. Т. 1. С. 271.

М. Азизян, А. Коженковой, О. Целкова Ю. Дышленко, Г. Сотникова, Э. Капелюша, многих других, – почему он при своей огромной занятости взял на себя тяжелую обязанность руководить театрално-постановочным факультетом ЛГИТМИКа, Акимов, обычно чуждый какой-либо патетики, сказал: «Вы знаете, Эдик (Акимов обращался к Э. Кочергину. – В. Д.), если я, Т. Бруни, Б. Зон и другие (называл он ряд «заметных» фамилий в искусстве, а потом и Вы в дальнейшем, если все мы не будем преподавать (тут он подошел к окну и показал пальцем на Невский проспект), то на эту улицу нельзя будет выйти»¹⁶. Из подъезда Театра Комедии на Невский проспект выходила пестрая толпа зрителей.



Г.А. Товстоногов –
главный режиссер
Ленинградского Большого
драматического театра
им. М. Горького.
Портрет работы Н.П. Акимова

* * *

Противостоять социальному и культурному застою конца 1940-х – начала 1950-х гг. театрам было трудно. Немногие талантливые режиссеры, несмотря на разгул «теории бесконфликтности», борьбы с формализмом, космополитизмом, западничеством, «омхачиванием» и пр. смогли противиться официозу и оставаться верными своей оригинальной творческой программе. В определенной мере это удавалось А. Попову в Центральном Театре Советской армии, Н. Охлопкову в Московском Театре драмы, В. Плучеку в Театре сатиры, Р. Симонову в Театре им. Евг. Вахтангова; в Ленинграде – Н. Акимову в Театре Комедии и в Новом театре, Г. Товстоногову, в 1949–1956 годах возглавлявшему Театр им. Ленинского комсомола... На гребне «оттепели» эстафету «непокоренных мэтров» приняли режиссеры следующего поколения – О. Ефремов, А. Эфрос, А. Шатрин, Б. Львов-Анохин, позднее Ю. Любимов, М. Захаров, П. Фоменко, А. Васильев и др. Во многом благодаря им в конце 1950-х – начале 1960-х гг. театр стал обретать четкую социальную направленность и мощь художественной

¹⁶ *Кочергин Э. И все-таки учитель... // Н.П. Акимов – художник, режиссер, театралный деятель. СПб., 2001. С. 46.*

энергетики. Резко расширилось поле гражданской, нравственной проблематики сценического искусства, обогатился диапазон его выразительных средств. Это открывало зрителю новое понимание реальной повседневности и существования в ней театра в значимых параметрах и смыслах. Изменился как личностный, так и социальный уровень общения зала и аудитории.

Рубеж 1950–1960-х гг. стимулировал необходимость совершенствования социально-экономической, идеологической, культурной политики, интенсивность урбанизации, развитие научно-технического прогресса, средств массовой информации. Общество после длительных «заморожков» нуждалось в развитии социальных структур, в совершенствовании народного образования, что соответственно влекло за собой расширение духовного кругозора населения, роста культурных запросов, необходимость их системного обеспечения. Расширяется деятельность издательств и СМИ, библиотек, музеев, клубов и домов культуры, театров и концертных залов. В соответствии с новой социальной политикой активизировалась деятельность творческих союзов, среди которых Союз писателей и Всероссийское театральное общество – в будущем Союз театральных деятелей – имели достаточно большой авторитет среди населения. Театр также оказался в центре предпринимаемых культурных реформ.

Г.А. Товстоногов в 1956 году возглавил ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького. Ему сорок три года и он пришел в БДТ с большим опытом работы именно в молодежных театрах. Начав творческую биографию актером и ассистентом режиссера в Тбилисском русском театре юных зрителей, Товстоногов окончил в Москве ГИТИС, прослужил несколько лет в Тбилисском русском драматическом театре им. А.С. Грибоедова, затем поставил несколько спектаклей в алма-атинском и московских театрах, в том числе в Центральном Детском, шесть сезонов руководил ленинградским Театром им. Ленинского комсомола.

Первые спектакли Товстоногова в БДТ – французская комедия «Шестой этаж», итальянская мелодрама «Синьор Марио пишет комедию», румынская «Безымянная звезда» и, наконец бесхитростная пьеса о советской студенческой молодежи «Когда цветет акация». Зал БДТ тут же заполнила молодежь, которая обеспечила успех премьерам – современный Запад, хоть и идеологически обличаемый, привлекал раскованностью буржуазных нравов, вызывающей бравадой героев. Веселые приключения, любовные интриги, музыка, песни, экстравагантные танцы, «нерекомендованные к распространению», студенческий наивный общежитийный быт... О спектакле «Синьор Марио пишет комедию» С. Юрский вспоминает как о броском «шлягерном» зрелище. «Публике нравилась необычность формы. И еще нравилась непривычная тогда “заграничность” имен, костюмов, гримов. Нравилась актеры. И еще нравился – тут уж придется похвастаться – еще нравился большой рок-н-ролл, который плясали мы с Валей Нико-



Сцена из спектакля Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина «Оптимистическая трагедия». Постановка Г. Товстоногова, 1955 г.

лаевой. Ах, какие распушенные дети были у синьора Марио – они не хотели учиться, они не хотели трудиться, они хотели иметь много денег и целый день танцевать рок-н-ролл. Весть об этой жуткой пляске глухо доносилась с развратного Запада (1958 год!), у нас на танцплощадках тоже пытались подрыгивать, хотя это строго запрещалось, но чтобы на сцене, в солидном театре, со всеми акробатическими “па” похабного танца... Впечатляло!»¹⁷.

Однако пора обновления труппы вскоре сменилась становлением серьезного «театра размышления». Товстоногов капитально реформировал театр, вовлекал в него новую аудиторию, которая теперь с ночи занимала очередь в кассу предварительной продажи билетов.

Очереди – распространенное явление тех лет; они выстраивались за дефицитными продуктами, за подписными книжными изданиями, за новыми грампластинками, за обоями, за обувью, в летние месяцы – за железнодорожными и авиабилетами. Но в ночных очередях стояли и за билетами на фестивальные фильмы, на вернисажи, на гастрольные выступления заезжих эстрадных и филармонических звезд, наконец, за велосипедами, за путевками на курорт, за автомобилем «Москвич». В очередях возникали своеобразные зоны неформального общения,

¹⁷ Юрский С. Игра в жизнь. М., 2005. С. 224.

складывались внеслужебные, внесемейные сообщества «по интересам» – книголюбов, кинолюбителей, филателистов, филоменистов, автолюбителей, туристов... В очередях за билетами на дефицитные спектакли и концерты складывались сообщества публики. В 1960–70-х гг. клан поклонников БДТ был, наверное, наиболее прочным, предствительным и авторитетным в театральной среде не только Ленинграда: ажиотаж сопутствовал БДТ и на гастролях. Связи с «иногородними» зрителями театр ценил – командированным в Питер касса БДТ перед началом спектаклей предоставляла специальную бронь.

Товстоногов не был сторонником разного рода «внеспектакльных» встреч с аудиторией, зрительских конференций, обсуждений и пр., но суждениями публики интересовался. Он любил повторять, что концепцию спектаклей режиссер изначально находит в зрительном зале – просто надо эту потребность угадать. В интервью журналу «Театр» в начале 1980-х гг. Товстоногов сказал об этом более развернуто: «Существуют законы взаимоотношений между сценой и залом, к постижению которых призывал еще К.С. Станиславский, говоря, что “вслед за изучением чувств актера должно прийти изучение чувств зрительного зала”. Я – за активно творящего зрителя, то есть за того, кто в театре будет не просто созерцать. “Развлечение-учение” – это отнюдь не идиллическое двуединство уже многие психологи, социологи, искусствоведы признали как идеальную форму взаимоотношений в театре, потому что в глубинах зрительского восприятия кроется некая закономерность, обусловленная самой природой театрального зрелища. Театр – кафедра, но опосредованная увлекающей формой. В этом контексте под “развлечением” подразумевается то, как владеет театр своими чудесами, умеет подчинить всю энергию образному выражению мысли, пафосу произведения. Если зритель идет на спектакль с единственной целью – развлечься, а театр в состоянии полностью удовлетворить лишь эту потребность – театру обольщаться на свой счет преждевременно и наивно. Рано или поздно к его искусству угаснет интерес, впрочем, так же, как и к театру – только Ментору, Трибуне. Возмездие из зрительного зала все равно придет, если не учитывать его психологию, его потребность, пусть не всегда осознанную, участвовать в диалектически двуединой функции сценического искусства. Духовная работа зрителя на спектакле – это его эмоциональная и умственная активность. Но естественно, такая активность зависит от нас...Я беру зрителя в союзники, чтобы показать ему общественное явление, противоречия современной жизни, предлагаю поразмыслить о том, не зависит ли что-то и от него самого в действительности, которая его окружает. Его реакция – это ответ на мои собственные сомнения, мысли и чувства в процессе творчества»¹⁸.

¹⁸ *Товстоногов Г. В театральной гостиниой // Дмитриевский В. Театр уж полон...Зритель и сцена глазами социолога и театрального критика. Л., 1982. С. 132–133.*

В 1955-м, еще возглавляя Театр им. Ленинского комсомола, Товстоногов поставил на сцене Академического театра драмы им. Пушкина «Оптимистическую трагедию» В. Вишневского с Ю. Толубеевым, И. Горбачевым и О. Лебзак. Выход Товстоногова за границы комсомольского театра оказался триумфальным и знаменовал встречу с театральной аудиторией, не ограниченной молодежным поколенческим кругозором. Критик К. Рудницкий в описании спектакля настоятельно апеллировал к эмоциям широкой публики: «Когда вращающийся круг сцены выволакивал на всеобщее обозрение жирную тушу идола (Вожака анархистов – Ю. Толубеева. – *В. Д.*), важно развалившегося на цветастом ковре и окруженного подобострастными приспешниками, готовыми кого угодно пристрелить по первому же его знаку, зрительный зал охватывало чувство покуда еще бессильной, но острой ненависти»¹⁹.

Сталина похоронили в 1953 году, XX съезд КПСС состоится в 1956-м. Но уже в 1955 году сценическая метафора Товстоногова восторженно «считывалась» аудиторией, обретала живой социальный отклик. На гребне успеха Товстоногов начал строить свой БДТ на Фонтанке, 65, и по сути дела кардинально переориентировал потоки театралов, заставил их изменить традиционные вечерние маршруты. Первые спектакли Товстоногова в БДТ сохраняли четкую молодежную ориентацию, однако обращение к А. Володину, М. Горькому, Ф. Достоевскому резко раздвинуло границы аудитории. Замкнутая стенами коммунальной квартиры жизнь недавних блокадников («Пять вечеров» А. Володина) вобрала в себя очертания судеб поколения 40–50-х годов неразделимой целостностью драматизма пережитых лет, людей зрелых, переживших войну и террор, и их младших современников. В их повседневном бытии Товстоногов открыл публике знакомое и понятное каждому откровение искреннего чувства единства и противостояния, казалось бы, навсегда утраченного. И это было воспринято зрителем как удивительное открытие, как неожиданный путь к собственному возрождению, как возможность самооткрытия, обновления.

На ином драматургическом материале, в ином сценическом жанре – в «Варварах» М. Горького, – Товстоногов показал публике самоденность каждого человека, его индивидуальности, личностной неповторимости. Публика оказалась заморожена судьбами вроде бы неприметных людей, однако полных внутреннего драматизма, духовной борьбы. Большой драматический театр открывал зрителю новые пространства мысли, сопереживания, интеллектуального партнерства, поле социальных и художественных обобщений. Потоки энергии зала и сцены, напряженное соучастие обогащали драматурги-

¹⁹ *Рудницкий К.* О режиссерском искусстве Товстоногова // *Товстоногов Г.А.* Зеркало сцены. В 2-х т. Л., 1980. Т. 1. С. 19.

ческий сюжет богатыми иносказаниями, подтекстом, возможностью интерпретаций. Жизнь «рядового человека» А. Володина, В. Розова, Л. Зорина, А. Арбузова давала повод режиссеру вместе со зрителем многопланово и глубоко анализировать сложные коллизии бытия. Обновляя БДТ, Товстоногов считал главной своей художественной и гражданской задачей опровержение привычного инерционного видения повседневных событий и уход от банальных постановочных и актерских накатанных штампов. Режиссер должен «...дать фактическую пищу воображению. Только в этом случае воображение может заработать в неожиданном для вас самих направлении, и его находки приобретут интерес для второго человека. А второй человек – это зрительный зал. Вы понимаете, какова наша ответственность – нужно, чтобы нам было что сказать... Очень важно то, что я назвал бы чувством зрителя. Апеллируя к его воображению, надо учитывать, что это категория совсем не постоянная. Литература в ее нынешних формах, кинематограф, а теперь еще и телевидение, настраивают определенным образом воображение человека; потом он приходит в театр; что же делать вид, что ничего не произошло, ничего не сдвинулось в сознании, в самом способе восприятия, в самочувствии человека?»²⁰.

Театр времен «оттепели» расширил духовное поле существования человека, открыл ему возможности смены социальных ролей, выхода из закреплённой внешними служебными, житейскими обстоятельствами функций и вхождения в различные системы личностных и общественных ценностей. Пространство коммуникативных связей расширилось, а собственная значимость, свое «место в жизни» могут быть переоценены и осмыслены в новом преобразующем, психологическом и действенном качестве. В пьесах А. Володина Товстоногов открыл неожиданные перспективы интенсивного и доступного для многих пути развития индивидуального сознания, становления целостной индивидуальности в новой ценностной системе. Театр предложил рядовому, «частному» человеку, зрителю, через убедительную и впечатляющую цепь событий и сценических характеров порвать с навязанным ему стереотипным представлением о себе как о «винтике», о взаимозаменяемой детали социального механизма, осознать свою неповторимость с присущим ему внутренним миром, с особым складом ума и чувств.

В БДТ Товстоногов сформировал чрезвычайно талантливый и сильный творческий коллектив. Контакт зрителей со сценой во многом обуславливался масштабом личности, которую актер воссоздавал в спектакле и предлагал публике постичь её напором мощного художественного и эмоционального воздействия. О Большом драматиче-

²⁰ *Товстоногов Г.* Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 71.



Сцена из спектакля Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького «Горе от ума». Постановка Г. Товстоногова, 1962 г.

ском театре поры его расцвета С. Юрский пишет: «Это было время формирования одной из лучших в мире трупп. Время мощной динамики поиска тем, пьес, новых театральных форм. Время колоссального успеха – всесоюзного, восточноевропейского и может быть даже европейского. Время, когда театр реально влиял на становление личности своего зрителя. Это не преувеличение, это правда. На какое-то время общество негласно, но определенно признало театр своим духовным лидером»²¹.

Товстоногов всегда точно чувствовал «температуру зала» и умел остротой своего ощущения заразить исполнителей ролей, оснастить их самыми разными выразительными средствами. Иногда это были «мысли вслух», произносимые, казалось бы, сугубо «для себя», но точно улавливаемые залом. Иногда это были пламенные диалоги партнеров-противников, в которых зритель ставился перед выбором собственной эмоциональной оценки. Иногда герой своим сокрушительным темпераментом сносил условно разделявшую зал «четвертую

²¹ Юрский С. Игра в жизнь. М., 2005. С. 110.



Сцена из спектакля Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького «Варвары». Постановка Г. Товстоногова, 1959 г.

стену» и обращался к зрителю напрямую – с энергичным монологом, с призывом к пониманию, с исповедническим откровением. Понятие «поколение» Товстоногов расширил в своих хронологических и демографических рамках. В БДТ интеллигенция, молодежь, широкая «разночинная» публика в своих реакциях практически никак не расслаивалась, Товстоногов объединил ее точным социально-психологическим осознанием, гражданским, этическим единомыслием, сопричастностью к своему времени. Прочтение любой пьесы – классической, зарубежной, отечественной драмы, публицистики, комедии, водевиля всегда таило в себе накал «момента истины», проживаемого «сегодня, здесь, сейчас». Потому брехтовская «Карьера Артуро Уи» в постановке польского режиссера Эрвина Акселя так остро воспринималась залом в дни гибели Джона Кеннеди, а пламенный монолог С. Юрского в роли Чацкого метафорически озвучивал снятый цензурой пушкинский эпиграф к спектаклю – «Догадал же меня черт с душой и талантом родиться в России!».

В 1950–1970-х гг. БДТ – устойчивый и модный «бренд». Актеров товстоноговского театра хорошо знают за пределами театра. Труппа успешно гастролирует в Европе, в СССР, артисты часто и много снимаются в кино, спектакли и фильмы с их участием демонстрируются по телевидению, они выступают с творческими вечерами, концертными программами. Приезд известных артистов БДТ с персональными

ми выступлениями в столице и в провинциальном городе – событие. Встреча после концерта на так называемой «зрительской конференции» – сенсация. Неформальных корпоративных встреч было великое множество. «И был еще *народ, зрители*, – вспоминает С. Юрский. – Народ настоящий – многочисленный, родной и опасный. Умеющий и безмолвствовать, и громко выражать свое мнение. То покорно платящий подати и аплодирующий своим кумирам, то разбегающийся во все стороны и попробуй тогда его удержи»²².

Если Акимов и Товстоногов руководили своими театрами десятилетиями, то А. Эфрос за тридцать лет сменил – не по своей воле – четыре театра, хотя и старался сохранить при себе «актерский костяк».

В Центральном детском театре Эфрос прослужил в 1954–1963 гг., здесь он ставил спектакли с участием О.Н. Ефремова, здесь вырастил группу своих учеников-студийцев, с ними Эфрос перемещался по Москве из Центрального детского в Театр имени Ленинского комсомола, затем в Театр на Малой Бронной, а потом, уже с поредевшим отрядом приверженцев – в Театр на Таганке.

В Детском театре и в московском Ленкоме Эфрос ставил спектакли о подростках и юношестве пьесы В. Розова, А. Хмелика, Н. Долининой, Э. Радзинского, А. Арбузова... Его «молодежные» спектакли разрушали эстетику старого театра. В пьесе «Друг мой, Колька!» (ЦДТ) школьный двор возник на открытой сцене из беспорядочно разбросанных парт, спортивных снарядов, игра студийцев на узнаваемом предметном фоне сразу увлекала зрительный зал живой поведенческой манерой, знакомой словесной лексикой, отрицанием казенщины и фальши пионерской жизни. Апелляция к молодежному сознанию нашла живой отклик зала в спектаклях А. Эфроса по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь». Пьеса сразу утвердилась на сценах многих театров и была экранизирована. В «Снимается кино» того же Радзинского Эфрос коснулся опасной темы отношений художника и публики, художника и власти, художника и времени. Он развернул ее в спектакле «Мольер» по М. Булгакову уже в Театре на Малой Бронной. Классика была приближена Эфросом к современному опыту человеческих отношений – в интонациях, манерах, стиле поведения. Не только художник, но жизнь каждого талантливого, своеобразно чувствующего и мыслящего человека, обреченного на компромисс и невозможность собственной самореализации, самовыражения, готовность к приспособленчеству и угодничеству разрушала личность, лишала человека собственного достоинства.

Зритель остро принимал спектакли Эфроса, сама тема ложилась на конкретные реалии столичной театральной жизни. Мольер у Эфроса униженно пытался отстоять своего «Тартюфа» и погибал в поединке с королем Людовиком, а в это же время в Ленинграде Акимову

²² Юрский С. Игра в жизнь. М., 2005. С. 209.

запретили показывать «Дракона» и «Назначение» и даже Товстоногов под напором властей снимал «Римскую комедию» в обмен на разрешение вывести театр на гастроли в Париж.

Тема «интеллигентности», «интеллигенции», ее роли и значимости в жизни звучала у Эфроса в разных воплощениях, но всегда достаточно определению. «Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека. Антиподов ей он называл жлобами, – вспоминал А. Володин. – Видел, что они торжествуют, никогда не уступал им. Сражался как мог... У Эфроса Отелло в очках: – Ну и что же, что черный, – говорил он. – Поль Робсон тоже негр. Но ведь *интеллигент!* А Отелло и военачальник к тому же. Значит, не махал шашкой, сидел за картами... В телефильме “Несколько слов в честь господина де Мольера” интеллигент – Мольер. И еще один интеллигент – слуга дон Жуана, Сганарель. Обе эти роли играл необузданный интеллигент – Любимов»²³.

Тема свободы творчества звучала у Эфроса как тема социальная: «Злоба дня и предчувствие будущего обрели в его спектаклях обостренно-личное звучание, – считает А. Смелянский. – Режиссер резко сместил социальный фокус, направленный на общество, и стал рассказывать в сущности только об одном, о положении художника в этом обществе»²⁴.

После «Мольера» Эфрос изгнан из Театра им. Ленинского комсомола, который возглавлял с 1963 до 1967 год – пять лет – и переведен в статусе очередного режиссера в Драматический театр на Малой Бронной. С ним уходит не только часть возвращенных им актеров, но и представительный контингент зрителей, они сопутствуют ему более двадцати лет, со времен ЦДТ, они рекрутируют в свои ряды единомышленников и создают неповторимую ауру восприятия спектаклям Эфроса, «настроение», они знают «язык Эфроса», считывают метафоры, знаки, смыслы, интонационную лексику. О чеховских «Трех сестрах» пишет А. Смелянский: «Это был спектакль о прекрасных женщинах, которым не суждено было взлететь, не суждено любить и быть любимыми. Мужчины этого спектакля... были способны только на то, чтобы жаловаться на жизнь, непрерывно говорить и философствовать о том, что будет через 200 лет. Эфрос взорвал словесную массу пьесы, заново проинтонировав каждую роль<...> Но, пожалуй, острее всего внутренняя тема спектакля звучала в монологе Чебутыкина – Льва Дурова из третьего акта. Это был еще один трагический клоун, и это была безусловно смысловая и эмоциональная кульминация “Трех сестер”... Это был, конечно, скандал, вызов, конец академическому “милому” Чехову. Вся мясорубка века, все его кошмары и ложь были выставлены на всеобщее обозрение. Пьяный доктор признавался в

²³ Володин А. Нарушитель // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 222.

²⁴ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. С. 72.

том, что держали в душе зрители. Это был монолог из подполья. И это был еще конец идеологии оптимизма, которая преследовала Чехова на советской сцене. Мечты по лучшей жизни в том спектакле не было. В нем была правда прожитого и тоска предчувствий. Зрители штурмом брали театр, на спектаклях случались обмороки»²⁵.

После разгромных заказных критических выступлений в печати, обсуждений в инстанциях и в Министерстве культуры спектакль запретили. Но публика ждала новых премьер Эфроса, тема интеллигенции, ее судьбы волновала аудиторию, она звучала в «Мольере», в «Чайке», в «Трех сестрах», в «Ромео и Джульетте», в «Отелло», в «Дон Жуане»... Преданный Эфросу зал живо подключался к диалогу о «смысле жизни» Сганареля и Дон Жуана (Л. Дуров и Н. Волков). Увлеченные спором, мольеровские герои поочередно оказывались в зале, среди зрителей, эмоционально апеллировали к публике и подключали аудиторию к диспуту. В Отелло–Н. Волкове виделся умудренный философ. Режиссер наделял его чертами интеллектуальной сосредоточенности, он раздумчиво снимал очки, отвлекаясь от серьезного чтения, и начинал разговор с Дездемоной...

В процессе работы Эфрос не замыкал себя и своих актеров глухими стенами «лаборатории художника». Вход на его репетиции был практически свободен. По утрам места в зале Ленкома и театра на Бронной обычно занимали студенты художественных вузов Москвы, Ленинграда, других городов.

* * *

Театр 1950–60-х гг. шел к зрителю, отвергая пышность, блеск, красочность постановочных эффектов, громкоголосие, пафос. Он искал и утверждал правду современной жизни, ее узнаваемость на уровне зрительского взаимопонимания, стремления к правде жизни, чувства, поступка, мысли, отвергая цинизм, приспособленчество, выпренность лозунгов, идеологическую полуправду, псевдоромантичность. И первый спектакль «Современника» – «Вечно живые» В. Розова – воссоздавал правду о войне через достоверность быта эвакуации. Эта правда завораживала молодую аудиторию, которая блокировала театральные подъезды. Сценическую правду театр возвел в степень нравственного максимализма, что отвечало социальному настроению аудитории 1950–1960-х гг. В «Вечно живых» скромность и сдержанность оформления и актерской игры опровергала тяжеловесную масштабность многих театральных и кинематографических батально-парадных полотен. Аскетичная и строго функциональная режиссура О. Ефремова отражала жизнь в ее бытовых узнаваемых подробностях, приобретающих глубинные смыслы и значения. Молодая публика послевоенных лет чутко воспринимала

²⁵ *Смелянский А.* Предлагаемые обстоятельства. С. 81, 83–84.



Михаил Козаков – актер театра им. Маяковского
с Кристофером Пламмером, исполнители роли Гамлета, 1957 г.

правдивость деталей, психологические оттенки взаимоотношений героев, ценила человеческую деликатность, тонкость, глубинную интеллигентность. Две эти темы – молодость и интеллигентность – по сути дела стали программными, смыслообразующими для театра и определили публичное пространство многих работ «Современника» последующих лет. Театр утверждал природное право человека на свое достоинство, на индивидуальность, на духовную суверенность, доброту, независимо от положения, ранга, успешности. Этой позиции театр оставался верен и в современной пьесе, и в классических и историко-революционных постановках.

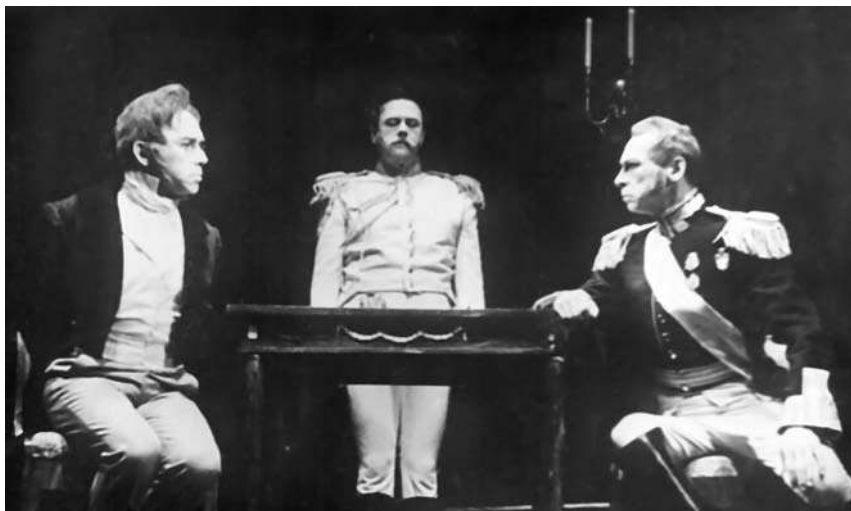
Молодежная субкультура своеобразно трансформировалась в начальных сценических принципах работы «Современника», сама идея создания которого была инициирована молодыми актерами, воспитанниками Школы-студии МХАТа. «Современниковцы» разработали свой статус существования труппы, согласно которому все творческие и организационно-административные проблемы – формирования репертуара, назначения на роли, приглашения и увольнения актеров, качество выпускаемых премьер, режим работы, оплата труда и пр. – решались коллективно. О. Ефремов создал внутри театра и вокруг него атмосферу дружеского профессионального сообщества, куда входили драматурги, критики, поэты, музыканты, художники, объеди-

ненные социальным и поколенческим видением современной «картины мира». Кто-то из них вскоре станет диссидентом, кто-то уедет за рубеж. Судьба поколения складывалась подчас весьма драматично. Но общественная и художественная значимость «Современника» выходила далеко за пределы его профессионального окружения, она крепилась публикой, которая чутко воспринимала исповедническую страсть к правде, к постижению истины в человеческих отношениях и в жизни страны как личную тему и личную боль. И здесь молодежная и интеллигентская субкультуры выступали слитно и объединяли сцену и зал.

Идеология шестидесятничества подразумевала преємственность революционных идей и очищения их от сталинских извращений. На этом убеждении и обострялся конфликт – не временной, поколенческий, а нравственный, мировоззренческий, социальный. Он обозначился в интерпретации романа И. Гончарова «Обыкновенная история», где О. Табаков показал стремительное превращение юного протестанта-романтика в верноподданного приспособленца. О. Ефремов, выдвинув концептуальные понятия правды, простоты, естественности, выступил против официозной пропагандистской лжи, в защиту личности от государственного и политического произвола – в бытовой драме «Вечно живые», в фантазмагорическом сюжете «Назначения», в озорной и лукавой интерпретации «Голого короля» Андерсена–Шварца. И жизненная «психологическая плотность», и игровая стихия спектаклей принималась зрителем как близкие ему формы нравственного и художественного существования.

«Современник» приближал к себе зрителя стилем поведения, «нетеатральностью», «беспафосной» разговорной интонацией и одновременно поднимал бытовую достоверность, повседневное течение жизни до значимых философских жизнеобразующих смыслов. Сама харизма О. Ефремова и его актеров – О. Табакова, М. Козакова, Е. Евстигнеева, И. Кваши, Н. Дорошиной, А. Покровской, Т. Лавровой, О. Даля и других – покоряла публику, которая узнавала своих кумиров в широко тиражированных фильмах – в «Первом эшелоне», в «Трех тополях на Плющихе», «Летят журавли», «Берегись автомобиля», в экранизации «Обыкновенной истории» и множестве других, что соответственно и поднимало планку всего «Современника», духовно соединяло послевоенное поколение и поколение шестидесятников.

В 1967-м, к 50-летию Октября, «Современник» поставил историко-революционную трилогию «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». «Мы хотим исследовать нравственный облик людей, совершавших революцию, показать, что борьбу за будущее своего народа вели лучшие люди России, честные, бескорыстные люди высокого долга! – говорил о программном замысле театра О. Ефремов. – Мы хотим проследить рождение замечательной традиции у русской ин-



Сцена из спектакля «Декабристы» Театра «Современник».
Постановка О.Н. Ефремова, 1967 г.

телигенции, из поколения в поколение передающей эстафету борьбы за счастье своего народа. Все три пьесы документальны. Это сделано для того, чтобы через документы приблизить время событий, дать почувствовать его зрителю, как говорится, на ощупь»²⁶.

Замысел театра нашел поддержку критики. «Герои лично, эмоционально-действенно воспринимают историю, черта эта едва ли не главная в портретах русских революционеров, которых представляет зрителям театр, поэтизирующий своеобразный и чистый строй души революционеров. Никакого мелочного искательства, никакой позы, никакого зазора между личным и общим, люди высокого строя души создали культуру русского революционного движения»²⁷.

«Современник» активно включал зрительный зал в сценическое действие. Сцена казни народовольцев обнажала весьма актуальную для общественного сознания 1960-х гг. проблему отношений интеллигенции и народа и образно транслировала ее в сознание публики. «Террором интеллигентны хотели осчастливить людей, дать свободу тем, кто в ней не нуждался, – пишет А. Смелянский. – Пять веревки, выброшенных над пустой сценой в финале “Декабристов”, были прелюдией к зловещей сцене казни в “Народовольцах”. Раздра-

²⁶ Ефремов О. Перед премьерой // Московская правда. 1967, 10 февраля. С. 3.

²⁷ Смелянский А. Указ. соч. С. 46.

женная толпа улюлюкала, глумилась над террористами-освободителями. Но только до определенного момента. Зрелище жестокой расправы в буквальном смысле поворачивало толпу. Весь это пестрый полупьяный люд, стоявший спиной к зрительному залу, в самый момент казни поворачивался на зал. Зрители начинали ощущать себя так, будто находятся на месте казни, рядом с виселицами. Лицо толпы преображалось (напомню, массовку играли лучшие артисты театра). В людях просыпался страх, ужас и сострадание. На короткий миг толпа становилась народом»²⁸.

«Декабристы» Л. Зорина решались О. Ефремовым как драма оторванности вождей от народа, как трагедия обреченности революционного выступления. Идея необходимости, неотвратимости революции была продолжена спектаклем «Народовольцы» (пьеса А. Свободина, режиссеры О. Ефремов и Е. Шифферс). Путь к достижению высокой цели лежал через свержение тирании, пусть ценой террора, царевубийства. Неколебимая вера в обществен-

ные идеалы, готовность к самопожертвованию, гражданская совесть выдвинула этих людей в авангард борцов за народное счастье и обрекла их на гибель. Короткие речи народовольцев звучали клятвой и завещанием потомкам. «Совесть моя чиста!» – этими словами каждый заканчивал свою последнюю исповедь.

Декабристов и народовольцев постигло поражение. Побеждали большевики. Их победа осмыслялась как реванш всех поколений русских революционеров.



Сцена из спектакля МХАТа
«Дульсинья Тобосская».
Постановка О. Ефремова, 1971 г.
Т. Доронина – Альдонса,
О. Ефремов – Луис

²⁸ Смелянский А. Указ. соч. С. 91.



О. Табаков –
артист Театра «Современник»,
позднее руководитель
«Современника» и МХТА

Пьеса М. Шатрова «Большевики» имела подзаголовок «Тридцатое августа». В этот день 1918 года совершено покушение на Ленина. Члены правительства, интеллигенты, и это обстоятельство автор и театр подчеркнули особо. Инструмент их деятельности – мысль. Незаурядность, духовная значимость и масштабность характеров Луначарского, Свердлова, Енукидзе, Цюрупы несли в зал идею зарождения нового гармоничного и высокоорганизованного общества. Будущее страны определяют гуманные интеллектуальные духовные ценности, но «в настоящем» советская власть отвечает на диверсии «красным террором». Шатров пытался смягчить ситуацию произносимыми со сцены текстами ленинских телеграмм, в которых государственные приказы чередуются распоряжениями по «частным вопросам», тревогой за судьбу конкретного «маленького человека» – отменить несправедливый приговор, не допустить

произвола, наказать неумелых чиновников и пр. Зрителей, в массе своей незнакомых с документами, подкупали заинтересованность Ленина судьбами затерянных в глуши «простых людей» Театр и драматург интерпретировали «красный террор» как меру социально и – главное – нравственно оправданную, ленинские требования «наказать головопатов и волокитчиков» укрепляли репутацию «самого человечнейшего из людей», «душой милевшего людскою ласкою». Мысль о том, что в мясорубке тотального «красного террора» жертвами часто оказывались рядовые «простые люди», оказавшиеся заложниками большевиков, отодвигалась на второй план.

По сути дела, драматическая трилогия «Современника» трактовала террор как неизбежный инструмент переустройства общества:

Луначарский. Самое трудное для коммуниста – быть жестоким. Сколько клятв о беспощадной мести мы дали у братских могил! И все же не поднималась рука. Но сейчас чаша переполнена. Рука должна подняться.

Ногин. Я смотрел на Дзержинского – мука, а не работа. Ему легче себе приговор подписать, а не другому, и все-таки подписывает.

Петровский. ...Сразу после Октября – декрет об отмене смертной казни!

Коллонтай. А вы помните, как отреагировал на это Ильич? Как он расхохотался. Я отлично помню его слова: “Как же можно совершить революцию без расстрелов?”».

«Большевики» на мощной художественно-документальной основе возводили фундамент новой мифологии, утверждали актуальную в 1960-х гг. этическую концепцию личности Ленина времен хрущевской «оттепели». Образ Первого вождя социалистического государства, отзывчивого к судьбе «частного» человека, революционера-подвижника, русского интеллигента, аскета-мыслителя, окружившего себя друзьями-единомышленниками, «совестью истории», противопоставлялся одиночке-диктатору Сталину.

...Болезнь отступает. И не сговариваясь между собой, шепотом, чтобы не потревожить Ленина, народные комиссары запевают «Интернационал». Он звучал в «Современнике» как апофеоз всей трилогии. Победа добыта кровью, жизнью, самопожертвованием поколений революционеров, лучших людей своего времени, для которых единственно возможной мерой существования было чувство правды, совести, справедливости, добра. Такой финал силой режиссерского приема провоцировал зал на эмоциональную политическую акцию – в порыве духовного единения публика вставала и присоединялась к пению артистов.

* * *

1964 год – рубежный: десять послесталинских лет, десять лет хрущевского правления. С опытом впечатлений этих бурных прожитых лет в жизнь входит новая когорта молодежи, поколение двадцатилетних, простившееся с детством и отрочеством. 1964 год закрыл страницу «оттепели» отставкой Хрущева, иллюзии преобразования уступили место реальности застоя.

В 1964 году «Современник», повзрослев на восемь лет, «остепенился», обрел статус государственного театра. В том же 1964 г. в Москве возник новый театр – на Таганке, на базе курса Вахтанговского училища Ю. Любимова. С выпускным спектаклем – «Добрый человек из Сезуана» в театр пришло и новое поколение зрителей с реальным опытом прожитых 50-х – начала 60-х гг., с новым социальным зрением, новой художественной лексикой, с новой «картиной мира». Вместе с ним театр осваивал новый сценический язык, метафоры, стиль, искал нового героя, новых отношений с публикой. Любимов отказался от сложившихся декорационных канонов, от укоренившихся шаблонов системы Станиславского и нормативов психологического театра, он сразу выходил на прямое общение с публикой, с залом, с уличной толпой, ищущей зрелищ и впечатлений. Эйфория поэти-



Сцена из спектакля Театра «Современник»
«Традиционный сбор». Л. Толмачева – Агния, Е. Евстигнеев – Усов

ческих вечеров Политехнического музея и площади Маяковского, бардовская песня, вызывающая бравада стихийных тусовок определяли позицию нового театра, эстетику. Принципиально изменился сам принцип существования артиста на сцене, на авансцену к зрителю выходил не столько сценический персонаж, «действующее лицо», но прежде всего актер, лицедей, самостоятельный интерпретатор авторской мысли. Это стало откровением для публики «Доброго человека...». «Характер создавался двумя-тремя штрихами, с ним играли, как с маской, – пишет А. Смелянский, – актер высовывал свое собственное лицо из-под маски и обращался к зрителю от своего имени и от имен всех тех, кто играл в этой интеллигентной дворовой команде. Среди разнообразных средств новой выразительности прежде всего поражали зонги. Они были переведены Борисом Слуцким и музыкально оформлены актерами спектакля. Авторская русификация тут была изначальная. То были не только песни, но и новый способ решения драматического спектакля как музыкальной структуры. Зонги придавали зрелищу определенный ритм, выводили его на новый уровень, зацепляя зал темпераментом освобожденной, вернее, освобождающейся, прозревающей мысли. “Шагают бараны в ряд, бьют барабаны”, – начинал певец. А потом зонг расширялся, все подхватывали озорной и злой мотив: “Кожу на них дают сами бараны”. Песня била наотмашь, зал втягивался в поток сокрушающих парадоксов – и наслаждался собственной смелостью. Любимов исследовал фашистский синдром. Критика рутинной театральной техники неожиданно перерастала в критику жизни, в которой все мы шагали в ряд, наподо-

бие тех самых баранов. Бараны неожиданно заупрямылись. Даровая сдача своей кожи режиму была поставлена под сомнение»²⁹.

Театр на Таганке отвергал традиционную драматургию, он шел к зрителю со знакомыми ему зрелищными формами массовых бардовских концертов, с песней и поэзией, с игровыми импровизациями уличного театра. Тему художника, человека и войны театр решал в собственных инсценировках и композициях близкой ему современной прозы и поэзии. Театр принципиально отверг «четвертую стену» как устаревшую условность и препятствие в общении со зрителем. Любимов был лидером, но работал вместе с художником Д. Боровским, в соавторстве с ним определяя пространственное поле. Макет спектакля «Гамлет» экспонировался в 1992 году в Париже на выставке наиболее значительных трактовок «Гамлета» в европейском театре XX века. «Он демонстрирует великолепное решение художника, – пишет А. Михайлова, – но только зрители могут рассказать о том потрясении, которое они пережили, когда впервые двинулся и пошел по диагонали сцены из ее глубины этот вязаный из толстых жгутов грубой крестьянской шерсти занавес. Он шел, неумолимый и безжалостный, как сама История, как Время, как некий Высший Суд. Этот занавес будет создавать необходимые интерьеры, с ним будут играть актеры, но каждый раз, когда повторится его главный ход, у вас возникнет почти физиологическое ощущение соприкосновения с некой высшей силой...»³⁰.

Актеры вместе с композиторами создавали интонационно-мелодическую основу спектакля, писали музыку к текстам, сочиняли пластическую и темпоритмическую основу, спектакль возникал в ходе коллективной импровизации. Связь между выступлениями на стадионах, на площадях Маяковского и Пушкина, вечерами в Политехническом музее четко просматривалась в спектакле «Послушайте!», где образ Маяковского «расслаивался» на пять ипостасей поэта. А. Смелянский приводит в своей книге красноречивый фрагмент акта приемки спектакля комиссией Управления культуры: «Театр сделал все, чтобы создать впечатление, что гонение на Маяковского сознательно организовано и направлено <...> органами, представителями и деятелями советской власти, официальными работниками государственного аппарата, партийной прессой <...> Выбор отрывков и цитат чрезвычайно тенденциозен <...> Ленинский текст издевательски произносится из окошка, на котором, как на уборной, написано “М”. В спектакле Маяковского играют одновременно пять актеров. Но это не спасает положения: поэт предстает перед зрителями обзленным и затравленным бойцом-одиночкой. Он одинок в советском обществе. У него нет ни друзей, ни защитников. У него нет выхода. И в кон-

²⁹ Смелянский А. Указ. соч. С. 45–46.

³⁰ Михайлова А. Три года без Давида Боровского // Экран и сцена. 2009, апрель, № 8 (913).

це концов, как логический вывод – самоубийство. В целом спектакль оставляет какое-то подавленное, гнетущее впечатление. И покидая зал театра, невольно уносится мысль: “Какого прекрасного человека затравили!” Но кто?.. Создается впечатление, что Советская власть повинна в трагедии Маяковского»³¹.

Тема отношений Художника и Власти получала свое прочтение и в «Мастере и Маргарите», и в «Ревизской сказке» Ю. Любимова.

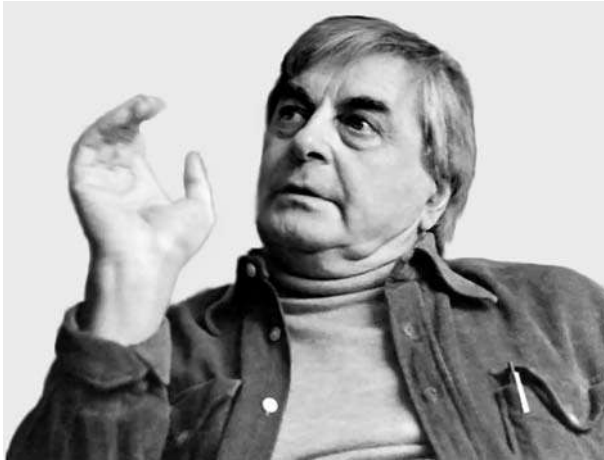
В 1960–1970-х гг. классика и историческая пьеса стали глубинным полем социально-художественных исследований. Из огромного исторического и литературно-драматургического наследия театр отбирал те доминирующие нравственные, социально-психологические черты характера, которые отражали определяющие тенденции общественного сознания, мироощущения, современного представления о человеке, о ценности и роли личности. Тема революции, получившая свою интерпретацию в «Современнике» («Декабристы», «Народовольцы», «Большевики»), прозвучала на Таганке в «Десяти днях, которые потрясли мир» по книге американского журналиста Джона Рида.

У входа в театр, как некогда у подъездов Смольного, стояли революционные солдаты с красными повязками и бантами, на острие штыков они накалывали корешки входных билетов. В фойе – кумачовые плакаты, лозунги – то ли митинг, то ли гулянка – матросы, солдаты, хмельной поп; окруженные публикой, они разыгрывают озорные интермедии, поют, а с третьим звонком уводят зрителей в зал.

На открытой публике сцене продолжается будничная актерская работа – гимнастический тренаж, проверка света, машинерии, проба голоса, примерка костюмов, грима. Но выходят три бойца – винтовочный залп! Устанавливается полная тишина. На экране – Ленин, звучит документальная запись его речи – действие началось...

Театр сразу включал зрителей в систему образов, символов, знаков, метафор, эмблематики, в игровое, эмоциональное и социальное состояние. Сам тип игрового зрелища, в которое зритель вовлекался как его участник и партнер веселых актеров-скоморохов, разрушал традицию парадного «датного» историко-революционного торжественного спектакля, утвердившегося на советской сцене с 1930-х гг. Представление, скомпонованное из пантомимических интермедий, эстрадных реприз, цирковых антре, предлагал цельное по внутренней композиции образное видение исторических событий. И враги революции, и революционные борцы представлены как плакатные социальные маски: буржуй, чиновник, офицер, солдат, матрос, крестьянин, рабочий. Персонажи сосуществовали в этом спектакле одновременно как реальные исторические типы, символы, знаки, и как фигуры красочного политического балагана. Традиционно-юбилейный тип спектакля четко подразделял участников исторического зрелища на

³¹ Смелянский А. Указ. соч. С. 96–97.



Ю.П. Любимов – основатель и руководитель
Театра на Таганке

тех, кто «возвышенно» демонстрирует события, возвеличивая их, и тех, кто благоговейно их смотрит. Таганка сокрушительным потоком скоморошских импровизаций смешала героев и зрителей, уравнила их в самоощущениях, превратила в партнеров и соучастников общей игры, которая завершалась голосованием публики – в красный ящик опускали билеты зрители, довольные спектаклем, в черный – его противники.

После тридцатилетнего перерыва на советскую сцену возвращается Пугачев – стихия бунтарства не приветствовалась идеологическим официозом. В инсценировке поэмы С. Есенина «Пугачев» сценическая конструкция обнаженно-символична – крутой дощатый помост, железная цепь, деревянная плаха с вонзенными в нее топорами, тяжелые набатные колокола, виселица. По уходящему в глубь сцены грубому дощатому помосту с грохотом катятся буйные головы казненных, железная цепь врезается в обнаженные тела бунтовщиков, набатный колокол оповещает о народном горе – каждый символ предметен, функционален, выполняет свое прямое назначение. В тишине и мраке появляются три подростка с тонкими церковными свечками. Колеблются блики неуверенного пламени. «О, Русь!» – протяжно выпевают ломкие дисканты. Гаснут свечи, тяжело ударили колокола, вонзились в дерево топоры, и снова покатились по крутым доскам в разинутый мешок еще одна голова казненного.

Волнуется народ, разгорается пламя бунта, крепнет его сила и собираются вокруг Пугачева крестьянские атаманы. Одержимый желанием свободы ищет Хлопуша (В. Высоцкий) Пугачева, живой страстью кипит его крик:

Я ищу его лагерь, и спросить мне некого,
Проведите ж, проведите меня к нему,
Я хочу видеть этого человека!
Уже три ночи, три ночи пробираясь сквозь тьму.

Эстетика уличного балагана утверждалась гротесковыми скомо-рошными масками интермедий, разыгрываемых при дворе императрицы Екатерины II. Она укрупнялась нарастающей стихией взрыва народного бунта, мощью трагических страстей завершающих спектакль монологов.

Поэзия в театре Любимова демонстративно освобождена от концертно-академического пафоса, она выдвигает авторскую индивидуальность исполнителя, сокращая тем самым дистанцию между сценой и залом, автором и публикой. Артист – не «ретранслятор», не «посредник», не интерпретатор поэта, но «сам поэт», его живой голос. Пронзительно звучали стихотворения поэтов-фронтовиков в «Павших и живых» – так и назывался спектакль. Его открывала просьба Ведущего – почтить погибших минутой молчания, а затем звучало хрестоматийное для военного и послевоенного поколения стихотворение Д. Самойлова «Сороковые-роковые \\\ Военные и фронтовые...» Боль войны, звучавшая в стихах С. Гудзенко, Н. Майорова, П. Когана, М. Кульчицкого, рождала в зале искреннюю эмоцию сопереживания. Чтение личных писем, документов, воспоминаний объединяло зрителей и актеров правдой истории, трагизмом судьбы «павших и живых».

Любимов создал модель открыто-политического театра поэзии и песни. Каждый его спектакль становился бесстрашной схваткой за свободу. Художник Д. Боровский, соавтор лучших спектаклей Ю. Любимова, вспоминал, как удивила его первая встреча с выпускным курсом Вахтанговского училища, ставшим вскоре труппой театра. «Молодой парень начал петь зонг, и меня как электричеством пронзило. Мне казалось, что песня не только про меня, но и на меня прямо нацелена, направлена. Это был какой-то театральный удар, которого я раньше не испытывал. Это задевало очень лично, был нарушен барьер между залом и сценой. Театр не притворялся жизнью, он был театром, актеры были лицедеями, которые прекрасно сознавали, кто перед ними сидит. И знаешь, у них была какая-то агрессия по отношению к партеру, к роскошной публике. Они ориентировались на галерку, на тех, кто стоял на ногах, а не сидел удобно в креслах. Это задевало очень лично»³².

Театр на Таганке разделял эстетические притязания и язык современной молодежи, исповедническую интонацию личностного откровения, метафоры живых поэтических и песенных ритмов и обра-

³² Смелянский А. Указ. соч. С. 89–90.

зов. Авторами и героями спектаклей были поэты-классики – Пушкин, Маяковский, Есенин, поэты военной и послевоенной поры – С. Гудзенко, Д. Самойлов, М. Кульчицкий... Поэты-современники – А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Окуджава, В. Высоцкий – выступали пламенными защитниками театра в широком, обобщенном и прямом, функциональном смысле, ходили по «инстанциям», в номенклатурные кабинеты и пр. Это слияние устремлений и поступков демонстрировало уникальное в своем роде единство художественной, идейной нравственной и социально-психологической платформы театра, в которой устремления молодежной и интеллигентской субкультур образовали целостность, привлекающую своей открытостью широкие слои населения. Сцена и зал образовали одно этическое пространство, одно эмоционально-культурное поле. Слово актера, интонация исполнителя, пластическое движение, музыкальная фраза приобретали огромную силу образа, метафоры, эмоционального, эстетического воздействия.

В таком единстве была смысловая и эстетическая концепция театра, которая реализовывалась Любимовым сознательно и преднамеренно и приобрела непредсказуемые масштабы. Спектакли в Театре на Таганке начинались задолго до третьего звонка, и это была принципиальная позиция его создателей. Театр создавал особый социальный настрой публики задолго до начала представления. Перед спектаклем «Деревянные кони» зрители проходили в зал через сцену, попав в сени деревенской избы, шли по цветистому лоскутному коврику в светлую пред-



Программка спектакля
Театра на Таганке
«Послушайте – Маяковский!»
Постановка Ю. Любимова,
1967 г.



М. Захаров – главный режиссер Театра им. Ленинского комсомола
с автором пьесы «Поминальная молитва» Г. Гориным
и исполнителем роли Тевье Е. Леоновым

метно обжитую горницу и уже со сцены спускались по ступенькам свежесколоченной лесенки в зрительный зал.

Придя на спектакль «А зори здесь тихие», зрители вздрагивали от внезапно завывающей сирены и спешно направлялись в укрытие, в брезентовую военную палатку и только потом усаживались на места. В ходе представления актеры свободно перемещались по залу, играли в проходах, в дверях заполненного публикой фойе. Спектакль не завершался показываемыми на сцене событиями. После пронзительной сцены «посмертного вальса» зрители оказывались в сумраке тесного пространства, где стояли пушечные гильзы с горящими огнями в память погибших девушек-героинь и только потом покидали театр.

Ю. Любимов важнейшей составной частью зрелища полагал публику, искал и находил форму ее непосредственного участия на каж-

дом спектакле. В «Преступлении и наказании» публика направлялась через узкий сумрачный проход, оказывалась на просцениуме, где в непосредственной близости лежали два женских трупа... В финале «Преступления и наказания» Владимир Высоцкий, выйдя из облика Свидригайлова, громко с авансцены произносил шокирующую фразу: «Молодец Раскольников, что старуху убил. Жаль, что попался!». И после паузы добавлял: «Из школьного сочинения». Тетрадки с работами нынешних московских школяров лежали в фойе, на классной парте, их листали, читали. Сильный художественный прием соединял современную жизнь и сценическую реальность.

А. Гершкович описывает финал запрещенного к показу спектакля «Борис Годунов»: «В финале, после убийства детей Бориса, смешанный хор медленно выступал на зрительный зал и замирал в ужасе перед самой кромкой помоста. Немая сцена. На зрителя в упор глядят расширенные остекленевшие глаза. Полуоткрытые рты, застывшие в немом крике лица-маски. В этот момент из бокового прохода зала появляется Годунов. Теперь Губенко (исполнитель роли Годунова. – В.Д.) одет в свой обычный московский костюм. Ничем не отличаясь от сидящих в зале, он не спеша поднимается на сцену и обращается к зрителям почти без укора, без особой надежды услышать ответ:

– Что же вы молчите? Кричите: да здравствует...

Народ в зале безмолвствовал.

В растерянности молчал на сцене и хор. Но через мгновение, подчиняясь ритму драмы, прерывал молчание и запевал “Вечную память” по всем невинно убиенным»³³.

Волею властей Любимов был изъят из своего театра, руководителем назначили А. Эфроса. Труппа в растерянности. Наступала пора перестройки, события театральные померкли по сравнению с реальной жизнью.

* * *

М. Захаров обратил на себя внимание театральной общественности в начале 1960-х гг. спектаклями Студенческого театра Московского университета «Карьера Артура Уи» Б. Брехта (1964; поставлена при участии С. Юткевича) и «Дракон» Е. Шварца (1966). Выбор пьес примечателен – на «Дракона», как и «Голого короля» Е. Шварца был наложен запрет еще в 1940-х годах. Выпуск «Дракона» проходил трудно. Понадобилась поддержка театральных авторитетов. Разрешение дали благодаря хлопотам киноклассика автора киноленинианы С. Юткевича, поддержке О. Ефремова, В. Плучека, Н. Хикмета.

³³ Гершкович А. Театр на Таганке. М., 1993. С. 133.

«Дракон» и «Карьера...» получили заметный резонанс. Инсценировав и поставив в том же театре острую повесть В. Войновича «Хочу быть честным!», Захаров приобрел репутацию молодого новатора – режиссер показал на сцене дерзкого рабочего-строителя, решившего существовать по собственным нравственным законам. (Призыв Солженицына «Жить не по лжи» прозвучит только спустя восемь лет.) После постановки в Студенческом театре к инсценировке обратились 157 театров страны. Герои Войновича рассказывали о себе сами, мера истины персонажа, адекватная житейскому знанию, приводила критиков в экстаз: «Спектакль как бы собран из малых и больших подробностей реальной жизни... И. Хаскин (он играет прораба Ермошина) по профессии инженер, работающий на стройке прорабом... Реквизит: поношенные куртки, сапоги, комбинезоны. В деталях конструкции тоже все подобрано, «списано по акту» со стройки: перекрытия, решетки, железные прутья. Ничего не шилось театральными портняжками». Достоверность, предметность быта, разговорная интонация узнаются и радуют публику: «Этим ребятам, большинство из которых работает инженерами, прорабами, врачами, особенно дорого искусство, дающее ответ на вопросы, волнующие сегодня нас. Они-то знают, чего стоит пуд соли, знают жизнь не понаслышке»³⁴.

Спектакль В. Войновича и М. Захарова оказался в «связке» с произведениями молодых литераторов журналов «Юность» и «Новый мир» – В. Аксенова, А. Кузнецова, Г. Владимова, А. Гладиллина, Б. Балтера и др., – он вытаскивал из-под идеологического колпака тоталитаризма молодого человека, убежденного в своем праве искать опору существования не в государственной идеологии, но в суверенной нравственной сфере. Реальный частный человек отвоевывал свое жизненное пространство у мифологизированного «простого советского труженика». В призыве В. Войновича – хочу быть честным! – звучало простое, но дерзкое по тем временам желание жить не как все и, прежде всего, не по лжи. Оно предполагало сопротивление «нечестному» идеологически сплоченному административно-коммунальному окружению, неизбежность конфликта с ним. В этом призыве звучала мысль о том, что почвенный слой общества, сообщающий ему саморазвитие, заражен тяжелой социальной болезнью, пропитан нравственной несамостоятельностью, нечистоплотностью, фальшью.

«Доходное место» А. Островского, которое Захаров поставил в Театре Сатиры, – это «Хочу быть честным» на витке 1967 года, на излете «оттепели», в преддверии «пражской весны», когда обреченность наметившихся «шестидесятнических» надежд становится очевидной. Захаров позволил себе «грубо осовременить» и «исказить» русскую национальную классику – уже после того как официозная критика за те же «нездоровые тенденции» «строго поправила» А. Эфроса,

³⁴ Фролов В. Прораб Самохин и его жизнь // Театр. 1966, № 9. С. 17–18.

П. Фоменко, Г. Товстоногова. Одним из ключевых эпизодов стал диалог Вышневецкого (Г. Менглет) и Жадова (А. Миронов). В ответ на пылкий призыв к независимому общественному мнению Жадов получил насмешливую отповедь исполненного житейской мудрости старшего чиновника: «У нас общественного мнения нет, мой друг, и быть не может в том смысле, в котором ты понимаешь. Вот тебе общественное мнение: не пойман – не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя как следует...»

Жадов метался по сцене и обращался к публике с выдвинутой в зал «площадки совести» с пламенным признанием: «Я не герой, я обыкновенный слабый человек. У меня мало веры, как почти у всех нас. Нужда, обстоятельства могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока, чтобы воскресить меня... Я могу поколебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть». На этой последней фразе спектакля возникала грустная и в то же время светлая мелодия; Миронов печально и вместе с тем просветленно улыбался... Это была эмоционально кульминационная завершающая точка спектакля. Жадов сознавал свое поражение, вынужденность «жить как все», но готовность «быть честным» его не покидала. Монолог звучал программно и даже пронзительно. Публика рукоплескала!

Крах и размежевание начавшейся было формироваться в обществе духовной оппозиции стали ведущей темой «Доходного места». В наметившемся конфликте «отцов и детей» обеспокоенная власть увидела угрозу своей идеологической монополии. Захаров вспоминал, что в Жадове Андрей Миронов «...представил большой социальный пласт... стал полпредом молодого московского зрителя. Все, что я накопил в студенческой среде, все, что я понимал и знал о жизни, я бережно присовокупил к тому, что знал об этом он»³⁵. Признание Захарова ценно указанием на особую связь режиссера со зрителем, на сформировавшуюся изначально способность идти в своем творчестве от публики.

Постановка исторической трилогии – «Темп–1929», «Разгром», «Автоград» стала мостом, позволившим М. Захарову расстаться с неустойчивым положением очередного режиссера в разных театрах и занять пост главного в Театре им. Ленинского комсомола. Стратегическим стержнем, определившим прочность Захарова в Ленкоме, стала опора на зрителя. Ее суть он позже изложил на примере судьбы одного из своих телегероев: «Мюнхгаузен, этот великий генератор сумасшедших идей, есть творческая личность, работающая в экстремальных условиях. Он вдохновенно создавал свои уморительные фантазмагии, развлекаая людей, но люди всегда платили ему благодарностью. Увы, чем выше художник поднимается над своей аудито-

³⁵ Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988. С. 81.

рией, тем больше проблем возникает у него с людьми, расположившимися в этой самой аудитории и за ее пределами»³⁶.

Реабилитацию у власти после сомнительного «Доходного места» Захарову принес «Разгром» по повести А. Фадеева, поставленный в 1971 году в Театре им. Вл. Маяковского. Левинсона играл А. Джигарханян. «Суровая вера большевика-иудея была сродни той вере, что владела иудеями-партизанами на заре христианства, – пишет о спектакле А. Смелянский. – В сущности, Захаров делал то, что делали в революционной трилогии “Современника”, – он защищал устои и очищал принципы. Однако прогнивший режим, замешанный к тому же на государственном антисемитизме, не любил и не хотел вспоминать свою родословную. Напоминание о Левинсоне как носителе большевистской веры было двусмысленным, но тут вступали в силу и перевешивали чисто театральные аргументы. Левинсона превосходно играл Армен Джигарханян... Напор жизненных сил, неотразимое мужское обаяние, воля к самоосуществлению, все, что потом станет личным знаком этого актера, было использовано Захаровым для освежения революционного мифа»³⁷.

Захаров отказался от помпезности, привычной в историко-революционных сценических полотнах, ушел в сферу театрально-поэтических символов и метафорических знаковых обозначений. Вышедшие из тьмы таежных глубин партизаны – в звериных шкурах, надвинутых на лоб меховых шапках, с пиками, олицетворяли стихийную полудикую силу. Приподнятость ритмизированных диалогов, пластичность и динамика волевого массового порыва, тревожность мелодического сопровождения – все это определяло атмосферу спектакля. Постепенно высвечивались индивидуальные судьбы, в музыке А. Николаева начинали звучать темы мятущегося Мечика, безоглядной удали Морозки, сознательного бойца Метелицы. Взбаламученную, возбужденную стихию организовывал и подчинял своей воле командир отряда Левинсон – А. Джигарханян. Духовное содержание Левинсона «прочитывалось» в трагизме личного одиночества, в изнурительных раздумьях о праве вершить судьбами людей, о вере и долге человека, его предназначении. Незаурядность Левинсона рисовалась скупыми психологическими мазками солиста-актера и динамичного хора. Человек и масса, личность и толпа – к этой теме Захаров будет обращаться не раз.

На волне художественного и идеологического успеха Захарову доверили Театр им. Ленинского комсомола. Ставя спектакли в разных театрах, Захаров имел дело со сложившейся труппой и решал свои постановочные задачи применительно к ее возможностям. Теперь он

³⁶ Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина // Горин Гр. Комические фантазии. М., 1966. С. 378.

³⁷ Смелянский А. Указ. соч. С. 215.

стал сам формировать труппу и уже с первых же спектаклей начал выращивать и воспитывать своих «звезд».

Сценический тип современного героя 1970-х гг. последовательно формировался в творчестве режиссеров, опиравшихся на социальные, художественные, этические ориентации молодого поколения и одновременно увидевших и распознавших в молодежи носителей социально-нравственных установок присущей им субкультуры. «Автоград–XXI» (1974) – первый спектакль М. Захарова в Московском театре им. Ленинского Комсомола, стал проблемным в контексте произведений о «деловых людях» нового поколения, он продолжал поиски сценического жанра, совмещающего в себе актуальность официоза и коллажную яркость, эклектичную броскость молодежного зрелища – этими качествами уже была отмечена постановка М. Захарова в Театре Сатиры – «Темп–1929» (1973, по мотивам «производственных» пьес Н. Погодина 1930-х гг. «Темп», «Поэма о топоре». «Мой друг»).

Спектакль «Автоград–XXI» романтизированно-плакатно в модных молодежных ритмах воспевал пафос великих строек коммунизма. В аннотации к спектаклю М. Захаров и Ю. Визбор определили жанр своего сочинения как «своеобразный поэтический монтаж эпизодов... музыкальный рассказ о движении нового героя сквозь тревоги и сомнения и к победному финишу. Пьеса родилась под впечатлением тех новейших тенденций в нашем движении к будущему XXI веку, которые обозначились и четко проявились на крупнейших строительных площадках страны: КАМАЗ, завод в г.Тольятти, Липецкий комбинат и т.д. Там мы наблюдали все возрастающую роль молодежи в борьбе за самые смелые и передовые идеи в строительстве, руководстве, коммунистическом воспитании»³⁸.

Официозная выпренность вошла в неожиданное сопряжение с развернутым зрелищным рядом – эффектными контурами заводских конструкций А. Васильева, остигнутым «убойным» ритмом общепонятных шлягеров Г. Гладкова, динамичными действенными мизансценами массовки-хора. Принцип мюзик-холльного шоу с его репризностью, калейдоскопом эпизодов, разбиваемых танцевально-песенными музыкальными вставками, куплетами, стремительность темпоритмов не предполагали развернутых актерских работ, режиссер ограничился одномоментными зарисовками, яркой костюмностью, броской пластикой, интонацией, жестом, мимикой. В ладно пригнанном кожаном пиджаке коммунист Горяев – О. Янковский своим ригоризмом, властной нетерпимостью, волюнтаристкой решительностью, граничащей с безумством, организовывал строительство автозавода-гиганта (подразумевался ВАЗ в г. Тольятти), не дожидаясь окончательных инженерно-технических обоснований и расчетов. Ха-

³⁸ Захаров М., Визбор Ю. Автоград–XXI. М., 1975. С. 1.

актер героя-современника возносился театром на вершину гитарно-сценического романтизма, парил над житейской реальностью символом комсомольско-молодежного плакатного официоза. «Концепция авторов, — писал критик, — последовательно антиинтеллектуальна и внешне взбудораженная ритмоатмосфера спектакля призвана скрывать отсутствие глубокой и серьезной мысли о жизни и о происходящих в обществе переменах»³⁹. Но к сближению с глубинами социальной реальности Захаров в данном случае и не стремился.

Впрочем, в 1970-х гг. и критика, и театр могли лукавить друг с другом, с публикой и с властью, и потому упрек в игнорировании Захаровым «происходящих в обществе перемен» вряд ли стоит понимать буквально. Так или иначе, но о программности своего дебютного спектакля в «Ленкоме» Захаров вскоре предпочел забыть. В послесловии к сборнику пьес Гр. Горина «Комическая фантазия» Захаров объявил «Тилья» программным спектаклем, знаменующим рождение нового театра: «Тиль» спрессовал Иронию и Дерзание, в нем материализовалась мечта об истинном герое целого поколения, человека острого интеллекта и редкостной социальной отваги. Тиль Уленшигел пробил брешь в зрительском скепсисе, парившем на улице Чехова, и восстановил связь времен, открыл дорогу новым сценическим героям... Театральные пути неисповедимы. Герой фламандского средневековья отдал свою неиспользованную силу, чтобы на ней вскармливались герои современности»⁴⁰.

Социально-историческая трилогия «Темп–1929», «Разгром», «Автоград–XXI» укрепила за М. Захаровым репутацию режиссера, работающего «на массу», воспитывающего ее в «революционных традициях», пусть и под несколько вызывающую музыку, дерзкие танцы и молодежный присвист. «Тиль» стал откровенным напоминанием зрителю семидесятых об идеях шестидесятничества, облаченных в жанровые одежды фольклорно-балаганного зрелища, уснащенного атрибутами современного эстрадного шоу, куплетами Ю. Кима и рок-музыкой Г. Гладкова. В Фламандском королевстве возбраняется читать, хранить и распространять книги мудрецов, здесь господствует правовой произвол, а награда положена доносчикам, здесь в палачи и стукачи идут по вдохновению, грустно оправдываясь — «время такое — инквизиция, костры, плахи, где тут талантливому человеку развернуться?». Однако «время подлым не бывает — только люди». В этих словах Пролога комедии Горина декларировался пафос спектакля. Тиль–Н. Караченцов бросал вызов власти и толпе, увлекал восторженную публику темпераментом веры в справедливость, пре-

³⁹ Демидов А. О старых и новых деловых людях // Театр. 1974, № 11. С. 13.

⁴⁰ Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина // Горин Гр. Комические фантазии... С. 379.

данностью кодексу чести, достоинства, ответственностью за судьбы близких людей.

Горин и Захаров не вознаграждали своего героя за добро и отвагу. Дальше – как в «Гамлете» – тишина... Но гамлетовский мотив в широком метафорически-экзистенциальном смысле трансформируется и в диалоге Тиль с отцом: «Оказывается, сынок, живем только тут, на земле, – обращается Тень Клааса к идущему на казнь Тиллю. – И я жил только в твоей памяти. Не станет тебя – не станет меня». «Я не сказал и трети того, что должен, – сокрушается Тиль. – Слова! Не могу отыскать слова... Сейчас другое время, отец. Сейчас надо бить не в морду, а в мозги. А для этого нужны слова...»

Герои не умирают. Прощаясь с Ламме в долгожданный день освобождения Фландрии, Тиль обещает вернуться: «Мое время придет... Знаешь, Ламме, когда мир и покой, когда все хорошо, я, может быть, и не очень нужен. А вот случись в доме беда, когда опасность... тут я и объявлюсь. Тут уж я точно объявлюсь».

Тиль стал программным героем «Ленкома» и его обновленной публики на двадцать с лишним лет, а его исполнитель, Николай Караченцов, обрел харизматическое влияние и популярность как «звезда Ленкома», как киногерой, как исполнитель бардовских песен.

Спектакли М. Захарова 1970-х гг. часто сопоставляли со скандальными постановками Театра на Таганке. Оба театра с разной мерой художественного темперамента и социальной откровенности ставили себя в положение духовной оппозиции власти. На Таганке она была провокационно-открытой, в «Ленкоме» оппозиционные идеи упаковывались в обертку ернического затейнического музыкально-сценического иносказания, современной кичевой мишуры. Когда ленкомовцы вынимали фигу из кармана, она разжималась в приветственный балаганный жест. Исповеднический надрыв, неприкрытая озлобленность и площадное хулиганство в «Ленкоме» смягчалось сценическим озорством, ироничным скепсисом, мягкой лирической грустью. Позднее, уже в 1984 году, спектакль «Проводим эксперимент» по пьесе В. Черныха М. Захаров строил в традиции молодежного обозрения «клуба веселых и находчивых». Серьезность конфликта «производственной» пьесы намеренно снижалась самопародией. Прикрывшись калейдоскопом комедийных недоразумений, романтических коллизий, сатирических куплетов, М. Захаров высмеивал шаблон косного мышления, консерватизм старшего поколения, иронизировал над идеей патерналистской власти, ее претензией на универсализм и монолитность. Диалог с молодежным залом устанавливался непринужденно, «игра в завод» приводила к мысли – молодежь способна руководить процессом. Рискованность вывода, криминал «молодежного авангардизма» микшировались карнавално-затейнической суетой внешне непритязательного «производственно-комсомольского» театрального анекдота.

М. Захаров точно уловил динамику ориентаций, смену ценностно-нормативных установок, алгоритмов молодежной публики, а также

смысл и атмосферу социально-психологического развития времени. В условиях процесса дифференциации культуры субкультура молодежная выявлялась отчетливо и мощно. Концерты рок-звезд, сопровождаемые массовыми сборищами поклонников-фанатов, массовые митинги обнаружили общность эмоционального взаимопроникновения, сходство в механизмах взаимоналожения эмоционального, социального и художественного полей в пространстве политики, искусства, повседневной жизни, совмещения ее символов, поведенческих стереотипов, принципов самоорганизации. Актер, режиссер, политик, рок-звезда, спортсмен претендовали на положение «владельца дум» поколения, на лидерство у молодежной массы, по сути дела, сближали представления о социальном и художественном идеале. И театр в контексте этих представлений актуализировал доминирующие в сознании ценности социальной и культурной жизни, формировал лицо, менталитет современного молодого человека.

Как уже говорилось, особое место в историческом репертуаре этой поры занимали пьесы о Ленине Н. Погодина и М. Шатрова. В этом «парном драматургическом конферансе» Погодин выступал прежде всего как художник, литератор, Шатров позиционировал себя как строгий и дотошный документалист-фактограф. Такое противопоставление никак не решало вопроса о том, кто из литераторов «правдивее» или «объективнее» отразил исторические события. Не вдаваясь в теоретические рассуждения относительно проблем художественной интерпретации исторических документов — этому сложному вопросу посвящена специальная литература⁴¹, заметим, что творческий вымысел, даже если речь идет о произведениях научной фантастики, может отражать время, его противоречия, «правду жизни» подчас много глубже, точнее, обобщеннее, нежели произведения, основанные на якобы заново проверенных фактах, удостоверенных документами и свидетельствами очевидцев. И вымысел, и документ в равной мере являются инструментами социальной оценки и одновременно средствами художественной выразительности и направлены к главному — к утверждению авторской мысли. Документ выступает не столько доказательством истины, сколько художественным приемом, используя

⁴¹ См.: *Волкова В.Е.* Произведение искусства в сфере художественной культуры. М., 1979; *Искусство и действительность. Методологические проблемы эстетического анализа.* М., 1978; *Крымский С.Б.* Интерпретация как логическая операция // Вопросы философии. 1965, № 11. С. 42–59; *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, 1982; *Чамокова Э.А.* Проблема интерпретации и оценки художественного произведения в социологии искусства. М., 1984; *Шатров М.* История и мы // Сов.культура. 1989, 22 июня. С. 5; *Иванов Вяч.* Зал и сцена // Театр. 1978, № 7; *Хализев В.* Два текста // Театр. 1979, № 6; *Он же.* Интерпретация и театр // Театр. 1980, № 4; *Иванов Вяч.* Современная наука и театр // Театральная правда. Тбилиси, 1981.

который автор создает видимость устранения от собственного посредничества между изображаемыми событиями и публикой, якобы соединяя зрителя напрямую с объектом его интересов. Но этот «эффект достоверности» выступает прежде всего как способ усиления именно авторской идеи, он особо подчеркивается подлинностью документов, речей, писем, свидетельств, мемуаров и иных источников. Умелый отбор и интерпретация фактов, их монтаж, композиция позволяют автору по видимости самоустраниться, однако на самом деле они определяют авторскую тенденцию, интерпретацию событий, характер и смысл актуализации. Препоручив документам якобы «говорить за себя», автор – будь то драматург, режиссер, актер, художник, – дает им свое собственное толкование, свою интонацию, направленность. В умелых авторских руках документ, факт, исторический персонаж – не более чем яркая марионетка, управляемая виртуозом-кукловодом.

В «Синих конях на красной траве» М. Шатрова отправной точкой стали работы Ленина 1919–1920-х гг., его выступления на III-м съезде РКСМ, переписка с Инессой Арманд, воспоминания Клары Цеткин. На конкретных источниках и документальных обоснованиях созданы «Так победим!» и «Брестский мир». Владение технологией драматургического ремесла позволило Шатрову универсально использовать первоисточники практически в любом выбранном им направлении. Защищаясь от многочисленных критических и идеологических нападок щитом документальности, объективности, используя «вечно живой образ» для актуального переосмысления большевистских идей в русле требований времени, Шатров в 1960-х годах создал новую театральную мифологию в русле антисталинской направленности, опровергавшую мифологию предшествующих десятилетий, наполняя документальную схему современным пропагандистским социальным и образным актуальным смыслом. Это новая мифология столь же антиисторична, сколь и вся предшествующая «лениниана» Н. Погодина, А. Корнейчука, В. Вишневского, А. Каплера и др.

«Новаторство» пьесы М. Шатрова «Синие кони на красной траве» («Революционный этюд», 1979) состояло в том, что она подрывала сложившуюся в 1960-е годы традицию однозначного благостно-героического изображения «самого человеческого человека». М. Захаров, острым чутьем предвидя социальный заказ молодого поколения, пока еще неотчетливо осмысленный – решил вместе с М. Шатровым раздвинуть щель в идеологическом заборе театрально-кинематографической «ленинианы». Попытка более или менее удалась благодаря остроумному сценическому приему – отказу от воссоздания традиционно-сакрального «достоверного» ленинского образа. Исполнитель роли Ленина О. Янковский дистанцирован от исторического прототипа и присущих ему примет – походки, жестикологии, картавости. Ведущие спектакль современные парни-гитаристы туристско-доморощенными песенками, скептическими, ироничными интонациями, сленгом молодежной «тусовки» изначально снижали

традиционную театральную помпезность историко-революционного «датного» спектакля. Таким образом, в трактовке театра «Ленком» эпизоды прошлого представляли не в привычном торжественно-юбилейном величии исторических событий, но как костюмированная импровизация «на тему», театральная игра, в ходе которой трагизм расстрела трех комсомолок, патетика приема в партию восемнадцатилетнего парня, бытовая сочность характера крестьянина-ходока растворились в калейдоскопическом лабиринте исторических эпизодов, по которому персонажей спектакля и собравшуюся публику проводит их осведомленный «старший товарищ» — популярный «любимец публики» О. Янковский.

В стремительном темпоритме меняющихся настроений, эмоциональных состояний, ролевых — в социально-психологическом смысле — установок оставалась тем не менее одна постоянная величина — умный, ироничный, обаятельный актер Олег Янковский в присущем ему «личностном», не загримированном облике, — рассказчик «от театра», с легкой небрежной эlegantностью «примеряющий» на себя разные ситуации, положения, факты ленинской биографии. Между исполнителем и ролью преднамеренно, как условие «по умолчанию», устанавливался непривычный для зрителя «зазор», «дистанция», позволяющая публике воспринимать происходящее на сцене «двойным зрением» — как исторически-достоверные картины жизни и как откровенно игровое их воспроизведение.

По идеологическим условиям тех лет М. Захаров работал «на грани допустимого». Грузинский Театр им. Ш. Руставели перешел эту грань: в интерпретации «Революционного этюда» он «утроил» фигуру Ленина, поручив его роль одновременно трем разным исполнителям, а в финале показав изумленному зрителю чистый нетронутый кистью холст, на котором молодой художник-красноармеец (по сюжету спектакля) предполагал запечатлеть триумфальную победу революции — в бегущих по красной траве символических синих конях. На московских гастролях спектакль запретили. От более серьезных неприятностей создателей спектакля спасла защита высокопоставленного земляка артистов — Э. Шеварднадзе, в ту пору руководителя компартии Грузии⁴².

В судьбах легендарных героев М. Шатров стремился осмыслить и оценить современность. Опытный «театральный документалист» искусно использовал различные казуистические способы и демагогические приемы. Так, в начале 1970-х гг. драматург предложил М. Сулову, главному идеологу партии и государства, объединенными усилиями отечественных историков и литераторов создать цикл контрпропа-

⁴² *Гурабанидзе Н.* Почему сошли со сцены. «Синие кони...»? // Театр. 1992, № 12. С. 93.

гандистских произведений о Ленине, опровергающих циркулирующие на Западе «клеветнические представления» о советской власти. (Уже само это предложение дает повод задуматься о безграничных возможностях манипуляции историческими фактами.) Осторожный М. Суслов отклонил сомнительный проект, но драматург продолжал работать над «ленинской темой» в содружестве с энтузиастами-консультантами. Его новые пьесы тщательно цензурировались и редактировались специалистами разных ведомств даже после их выхода на сцену. Спектакль «Так победим!», выпущенный МХАТом в январе 1982 года, дал повод директору Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС А. Егорову обратиться с пространной докладной запиской к тогдашнему председателю КГБ СССР Ю. Андропову. Ученый требовал запретить пьесу и спектакль в связи с тем, что Ленин показан театром в атмосфере политического одиночества, в конфронтации с ЦК партии. А. Егоров точно усмотрел опасную тенденциозность такой актуализации исторического материала: «Реальная проблема о возможности построения социализма в нашей стране в пьесе подменяется другой, надуманной проблемой – какой социализм надо строить». Пьесу, согласно рекомендациям А. Егорова, следовало немедленно изъять из репертуара и оперативно предотвратить публикацию отзывов и рецензий на спектакль⁴³.

Спектакль «Диктатура совести» появился в «Ленкоме» в 1986 году на первой волне перестроечного обновления, в русле декларированного, но не подкрепленного реальностью пафоса правдолюбия, гласности, «света», в ряду таких нашумевших спектаклей, как «Дом» и «Братья и сестры» Ф. Абрамова в ленинградском Малом драматическом театре, «Говори!» по В. Овечкину в Московском театре им. Ермоловой, «Собачье сердце» М. Булгакова в московском ТЮЗе и других. На фестивале московских театров в Мюнхене в 1988 году «Диктатура совести» имела эффект разорвавшейся политической бомбы. Для Запада спектакль «Ленкома» символизировал приход в СССР нового политического мышления.

М. Захаров и М. Шатров выстраивали на сцене наглядную сюжетную «связь времен». Они обращались к «совести шестидесятника», некогда боевому заводу студентского театра, а ныне редактора газеты Баташову: «Это шанс вашего и нашего поколения... может, больше никогда такого удачного стечения обстоятельств не будет — мир на дворе и мы можем вести драку, чтобы вернуть словам их первоначальный смысл и ценность».

Но потускневший «шестидесятник» Баташов замешкался, как, впрочем, и сидевший в зале зритель; он оказался неготовым легитимизировать «московскую кухню», сделать дружеские застольные диссидентские споры предметом публичной дискуссии. На подмост-

⁴³ Шатров М. История и мы // Сов. культура. 1989, 22 мая. С. 5.

ках «Ленкома» рушились стены, обваливался потолок, эффектно крошилась люстра, и на развалинах бутафорского «социалистического благополучия» ярко высвечивалось выдвинутое в зал игровое пространство – «площадка совести» – своего рода режиссерская реминисценция, если вспомнить захаровское «Доходное место», запрещенное к показу в Театре сатиры в 1968 году. Теперь на сцену «вызывались» герои «Бесов» Ф. Достоевского, известные исторические персонажи и рядовые «простые люди», будто наугад выхваченные из потока современной жизни. Здесь и злодей Верховенский, и пламенный Андре Марти, и мрачный шофер с соседней московской улицы – сторонник сталинской «сильной, властной руки» и др. Их социальная и нравственная сущность обнажалась в импровизированном перекрестном диалоге, энергично управляемом О. Янковским.

Но даже обезоружившая харизма премьера труппы Олега Янковского не слишком оживляла дискуссию «о текущем моменте», она вязла в паузах и тяжеловесно двигалась к плакатно-умозрительному финалу. Броские реплики актеров, брошенные со сцены в зал, нередко «терялись» в публике или «отбрасывались» недоуменным зрителем за пределы игрового поля. Силы соперников были неравными, команда зрителей реагировала неумело, испуганно, она еще не созрела до свободного диалога, «игроки» театра, преувеличенно-возбужденно пикируясь меж собой, вынужденно «дотягивали» спектакль на своей сценической территории.

В 1940–1950-х гг. фигура Ленина в литературе и театре постепенно уравнивалась в своих историко-масштабных значениях со Сталиным. В 1960–1980-х гг. фигура Сталина укрупняется в своих негативных, зловещих качествах. В пьесе М. Шатрова «Дальше...дальше... дальше» (1988) Сталин показан отнюдь не единомышленником, но предателем Ленина, бросившим народ в пропасть массовых репрессий, в бездну идейного и нравственного кризиса. Ленин, признавая свою историческую ошибку – доверился злодею Сталину! – приходил теперь к публике с повинной: «Не надо меня щадить! Пусть знают все, что я с себя моральной вины и ответственности не снимаю».

На фазе идеологической конъюнктуры мышления 1988 года Шатров еще не отчетлив в характеристиках других революционных вождей – Троцкий как соучастник Сталина однозначно противопоставлен Ленину, Бухарину, Дзержинскому, в последнем ему видится фигура, противостоящая злодейским замыслам Сталина. Своей терпимостью, лояльностью, гуманностью к товарищам по партии «железный Феликс» олицетворяет собой революционную чекистскую справедливость.

Дискуссия о пьесе М. Шатрова вылилась на печатные страницы: «Увы, пока еще самые искренние противники сталинизма мыслят в категориях культа: Ленин прав, потому что это Ленин, воля Ильича – закон, ее надлежало исполнить, а кто не исполнил – тот интриган и поли-

тикан. Дурная религиозность, проглядывающая в этих суждениях, не вина наша, а беда»⁴⁴.

«Диктатура совести», «Дальше... дальше... дальше...», «Брестский мир» точно и красочно зафиксировали «температуру времени». Пьесы М. Шатрова стали доминантой политического (можно с полным правом сказать — и демагогического) театра 1980-х гг., они же стали и его финалом. Митинговая стихия переместилась в стены Кремлевского дворца съездов, на телеэкраны, на городские улицы и площади. Идеологический забор рухнул, пора политического карнавала завершилась, театральные игры с властями и историческими масками мало кого интересовали.

В интервью журналу «Театр» в 1981 году М. Захаров отвечал: «Относясь с симпатией к развитому, подготовленному зрителю, я, тем не менее, люблю и такие редкие спектакли, заразительность и темперамент которых покоряют всех зрителей без исключения. Так воспринимается наш “Тиль”, у которого необычайно широкая амплитуда воздействия на все зрительские пласты. Может быть, такие спектакли нужны не всегда, но иногда нужны. Ведь театр — это праздник. А без праздников скучно... Наш театр связан с молодежью, хотя мне не кажется, что для молодого зрителя нужно ставить какие-то особые специфические спектакли. Но думать о запросах молодой публики необходимо, о том, что ей интересно, а главное, — что ей неинтересно. Некоторые спектакли нашего театра популярны у молодежного зрителя, но я был бы очень самонадеянным человеком, если бы сказал, что всегда ощущаю, что нужно молодежи или что всегда и во всем понимаю ее. Это трудная работа. Это особый дар. Надо знать, как к твоему творчеству относятся молодые люди — надо. К сожалению или к счастью, в конечном счете, молодежь всегда права, хочется нам того или нет... Зритель должен быть заморожен нашим сложным нервным существованием и сказать про себя: «Да! За ними наблюдать, им сопереживать крайне интересно, потому что я, зритель, не знаю, что случится с этими актерами в каждую последующую секунду их сценического существования. Я могу только догадываться и потом удивляться неожиданному и вместе с тем очень правдивому их движению, поступку, слову»⁴⁵.

С первых спектаклей в «Ленкоме» Захаров искал и находил контакты с молодежным зрительным залом. Режиссер воздействовал, прежде всего, на эмоциональную и на психофизиологическую сферу человека, он активизировал чувственно-образное восприятие и таким образом подводил публику к усвоению зрителем смыслов пьесы. Учитывая особенности молодежной аудитории, М. Захаров энергично

⁴⁴ Шатров М. Дальше... дальше... дальше... // Знамя. 1988, № 1. С. 49.

⁴⁵ Захаров М. В театральной гостининой // Дмитриевский В. Театр уж по-лон... С. 147–148.

внедряет в свои постановки визуально-зрелищный, пластический ряд, спланирует, объединяет молодежного зрителя напором эмоций, открывая возможность интенсивного коллективного общения, повышая градус ощущений, пронизывает и подчиняет единым темпоритмом движения и завораживающей стихийностью. В этом насыщенном эмоциональном поле акт внушения опирается на непосредственность элементарных рефлексов. Магия ритма, специфическая простота движений, динамичность, обращенность к эмоциональной сфере человеческой психики – качественные признаки, объединяющие в едином возбуждении аудиторию и исполнителей, ломающие границы между сценой и залом. Театр решает таким образом важную проблему лидерства. В течение спектакля рок-музыканты принимают на себя нередко агрессивные функции ведущих, властно диктуя залу вкусы, предпочтения, а иногда и стиль жизни, нормы поведения, то есть определяют установки своей публики в пространстве картины мира.

Театрализация зрительского мышления молодежной аудитории 1960-х гг. была в значительной мере обусловлена вхождением в зрительский оборот зарубежных мюзиклов, с успехом гастролирующих в СССР европейских и американских трупп, западных киномузыклов широко представленных в прокате. Идею синтеза зрелищных искусств подхватили и отечественные авторы: А. Журбин («Орфей и Эвридика»), А. Колкер («Свадьба Кречинского»), Г. Гладков («Бременские музыканты», «Тиль»). Рок-оперы А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты», «Юнона и Авось» поставил М. Захаров в своем театре.

Особенность режиссуры М. Захарова – в стремительном и мощном воздействии на зрителя всей совокупности театрально-музыкальных средств и приемов. Коммуникативная острота и напористость во многом определяют конструкцию спектаклей «Ленкома» и системно воздействуют на их содержание. Это качество отчетливо проявилось в рок-операх «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981). Дерзкий вызов молодого героя миру, его непререкаемость во многом обусловили новую эстетику театра, столь близкую новому поколению молодежи.

Стратегия выживания и тактика успеха

Формирование субкультур советских поколений – молодежи и интеллигенции – началось в 1920-х гг. В 1924 году на диспуте в Московском Политехническом музее один из выступавших, профессор М.А. Рейснер, призвал усилить чистку старой интеллигенции, которая как каста, как класс, должна быть уничтожена. «Весь пролетариат должен стать своей собственной интеллигенцией»⁴⁶. Так была ар-

⁴⁶ См.: Судьбы русской интеллигенции. Материалы дискуссий 1923–1925 гг. Новосибирск, 1991. С. 15–16.

тикулирована концепция вытеснения интеллигенции из социальной жизни как важной ее составляющей.

В том же 1924 году другой известный профессор А.Б. Залкинд в книге «Революция и молодежь» с удовлетворением констатировал приход в общественную жизнь нового господствующего класса, пролетариата, носителя новой морали и этики, санкционирующего, в частности, и убийство из соображений «классовой пользы», и непочитание старших, потому что «интересы революционного класса важнее блага отца, и любое предательство – на благо “дела революции”»⁴⁷.

К середине 1930-х гг. в жизнь вошло поколение молодежи, родившееся уже после установления советской власти. Состав новой интеллигенции «совслужащих» количественно расширился благодаря выпускникам разного рода рабфаков, комакадемий, комуниверситетов. В корпус интеллигенции вошли слои комсомольской, партийной, профсоюзной, управленческой бюрократии разного уровня, начиная от бойких рядовых «совбарышень» и кончая высшей чиновной номенклатурой.

Реконструктивный период 1930–1940-х гг., индустриализация и коллективизация сопровождались резкими смещениями в социальной структуре населения. Новые «профессионально-групповые» образования вливались в «межклассовую социальную прослойку» советской интеллигенции. Необходимость надежного идеологического обеспечения предполагала ускоренную подготовку специалистов-гуманитариев – школьных учителей, юристов, вузовских преподавателей, комсомольских, профсоюзных, партийных политруков-идеологов всех уровней, разного рода творческих работников – специалистов, призванных транслировать в массовое сознание большевистские идеологемы. Власть поднимает престиж «новой советской интеллигенции», структурируется деятельность творческих союзов как инструментов государственной культурной политики, расширяются формы гуманитарного образования, открываются театральные, художественные, литературные, библиотечные, журналистские, полиграфические учебные заведения, учреждаются госпремии по всем видам искусства и пр. Резко раздвигаются масштабы и границы производства, распространения и потребления искусства.

Если активное поколение художников и публики 1940–1950-х гг. составили прежде всего фронтовики и дети фронтовиков, то население страны рубежа 1950–1960-х гг. пополнилось в значительной мере молодежью, родившейся уже в послевоенные годы. В оценке социально-психологического климата общества тех лет нельзя не учитывать и такого важного обстоятельства, как массовое возвращение из мест заключения репрессированных в годы сталинщины людей самых разных возрастов, – тех, кто выжил и так или иначе должен

⁴⁷ Залкинд А.Б. Революция и молодежь. М., 1924. С. 18.

был «вписаться» в контекст новых сложившихся реалий. Вхождение в повседневную жизнь «возвращенцев-лагерников» смещало контуры «картины мира» практически всех социальных слоев, однако особую психологическую нагрузку пришлось ощутить прежде всего молодежи, вынужденной резко менять свои представления о прошлом и настоящем, о старшем поколении, об интеллигенции, оказавшейся теперь перед необходимостью отвечать на возникающие у молодежи вопросы.

Массовое возвращение «лагерников» актуализировало, «материализовывало» провозглашенные с трибуны XX съезда КПСС концепции борьбы с культом личности, утверждения демократических норм жизни в согласии с ленинскими заветами, активизировало реабилитационный процесс идей антисталинизма, открыло возможности критики власти, тем самым способствовало становлению правозащитного движения, диссидентства. Многие еще хорошо помнили, как по ночам арестовывали родственников и соседей. Лагерников встречали в пятидесятых годах совсем не так ликующе-торжественно, как в победном сорок пятом воинов-фронтовиков. В совокупности влияний подчас весьма противоречивых социальных и психологических факторов формировалось мироощущение, мировосприятие молодежи, ее отношения с интеллигенцией, с искусством, с историей, с властью, со временем.

В сознании общества укреплялась значимость персональной репутации – независимого ученого, художника, генератора идей, интерпретатора исторических событий, толкователя жизни, выразителя духовных, интеллектуальных, эстетических установок. Очевиден интерес публики к Художнику, к Ученому как к авторитетным личностям, к первооткрывателям, формирующим и утверждающим ценности духовной и материальной культуры, носителям социальной памяти, нравственных эталонов, генераторам идей, новых «моделей жизни». И действительно, конец 1950-х–1960-е годы показали готовность значительной части интеллигенции идти по пути «правдоискательства» без идолопоклонства и самоуничтожения, веря в силу разума, науки, культуры, истины, справедливости.

С деятельностью людей творческих и научно-технических профессий нового поколения в массовом сознании ассоциировался идеал современного культурного человека. Повысилась значимость «общечеловеческих ценностей», по шкале которых можно было «измерять», «фиксировать» простые «житейские» качества – совесть, порядочность, смелость, верность, честь – человек начинал осознавать себя частью общества.

В 1960-х гг. усилился процесс «интеллигентизации» масс. Индустриальный, информационный, научно-технический прогресс потребовал значительного пополнения творческого и инженерно-технического корпуса, учителей, преподавателей, расширил сферу умственного труда, в которую входили специалисты, обслуживаю-

щие высокие технологии. Одновременно возросла плотность коммуникативных связей в ходе интенсивного распространения неформальных сообществ – клубных объединений, кружков, студий и пр. Можно сказать, что к рубежу 1970–1980-х гг. состав поколения молодежи и интеллигенции «возрастно» и качественно обновился. В активную жизнь вошли дети детей фронтовиков, их внуки с новым жизненным и образовательным опытом и кругозором. При этом следует иметь в виду, что «интеллигентская субкультура» – величина более постоянная, устойчивая, нежели субкультура «молодежная», локальная во времени. С возрастным развитием ее носителей и естественным переходом в «фазу зрелости» молодежная субкультура теряет свои четкие контуры, дробится, распределяется по разным более прочным и хронологически продолжительным социокультурным сообществам и образованиям.

За прошедшие после XX съезда четверть века, к концу 1970–1980-х гг., много молодых людей сделало карьеру – производственную, научную, творческую, военную, номенклатурную, – обрело профессиональное положение, материальную устойчивость, социальные привилегии и пр. В ходе «взросления» определились и свои системы ценностей, социальные, профессиональные, этические ориентиры, отношение к режиму, к правозащитному движению, сформировалось осознание свободы в ее личных и общественных границах, ответственности – за себя, за близких, за корпоративное собрание, за общество, наконец.

Благодаря тому, что в 1960-х представительная часть интеллигенции приобрела моральный и социальный авторитет как носитель смыслов демократического, либерального, гуманистического ценностного ряда, распространившихся в широком поле общения – научного, творческого, культурного, формального и неформального – в обществе наметилась тенденция к совершенствованию социальных отношений и связей, и в частности, к взаимодействию деятелей науки и искусства. Однако четкой и прочной модели дистанцированной от власти формы продуктивного сотрудничества создать не удалось. Как показало время, укоренившаяся консервативная структура советских



Л.С. Вивьен –
Главный режиссер Ленинградского
театра драмы им. А.С. Пушкина.
Портрет работы Н.П. Акимова

общественных институтов оказалась агрессивно-косной. Надежды на построение обновленного «социалистического общества с человеческим лицом» сменились разочарованием.

Если смерть Сталина в марте 1953 года вскоре стала осознаться обществом как освобождение от страха и тоталитарной угрозы, то уже подавление венгерского восстания советскими войсками в «съездовском» 1956 году охладило романтические надежды. Вместе с тем очевидное расширение информационного и художественного пространства в целом воздействовало на общественное сознание позитивно. Благодаря выходу новых многотиражных журналов, энергичной деятельности издательств, в массовый читательский оборот возвращались произведения запрещенных отечественных и зарубежных литераторов. Повышенный интерес к прошлому, к его переосмыслению выявил новых лидеров в науке, искусстве, в публицистике. В обществе формируется новый тип личности, носителя индивидуального, социального, творческого, научного, гражданского сознания, претендующий на собственную трактовку событий, на интерпретацию истории, культуры, современности. Возрождается традиция многозначного, «интеллектуального», интеллектуального подхода к реальности. В науке и искусстве крепнет внимание к «частному человеку», к его повседневной жизни, к его субъективным переживаниям. В ответ публика отвечала повышенным интересом к массовым научным изданиям, к искусству, к кинематографу и театру, что с очевидностью выразилось в количественном росте художественной аудитории.

На рубеже 1950–1960-х гг. театр представляли режиссеры зрелого поколения – Л. Вивьен, М. Кедров, Р. Симонов, Ю. Завадский, Н. Акимов, В. Плучек, А. Попов, Н. Охлопков. Среди них Г. Товстоногов был самым молодым – он родился в 1915 году. Им суждено было «разморозить» ситуацию в сценическом искусстве, открыть пространство для творчества новому поколению – О. Ефремову, А. Эфросу, Ю. Любимову, М. Захарову, Б. Львову-Анохину, П. Фоменко, Р. Виктюку, Б. Морозову, Г. Яновской, Л. Додину, К. Гинкасу, А. Васильеву и многим другим.

Драматический театр «поры оттепели» тесно сблизился с литературой, музыкой, с кинематографом, с изобразительным искусством, органично вписался в развивающийся «синтез искусств», тем самым расширив диапазон собственных возможностей и усилив свое влияние на публику. Поэты, прозаики, режиссеры, артисты, музыканты, художники вышли на общественную трибуну, в дискуссиях, спорах, публичных выступлениях, в журнальной полемике «властители дум» определялись в понимании и оценках культурных, гражданских, моральных ориентиров, осваивали новое духовное пространство. В среде художественной интеллигенции крепла когорта противников официального искусства, стремящихся вернуть человеку самоощущение личности, индивидуальности, право на суверенность, на частную жизнь. В такой атмосфере шумных споров «простой человек» пытался сам



Сцена из спектакля Ленинградского Театра драмы им. Пушкина
«Все остается людям». Постановка Л. Вивьена и А. Даусона.
Н. Черкасов – академик Дронов, Б. Фрейндлих – отец Серафим

осознать себя духовно-значимой величиной, уйти от упрощенной социопсихологической модели радикальных «классовых отношений» — «они и мы», принять более сложную гибкую, содержательную систему — «я и другие». Такая система позволяла человеку осознать собственное достоинство, уникальность, неповторимость, увидеть себя автономно от монополизма официальной идеологии, укрепиться в своей личностной целостности, а может быть, упрекнув себя в беспринципности, податливости внешним влияниям, проявить твердость, честность, уклониться от кампанейских манифестаций «в поддержку» или в «осуждение», отказаться от участия в массовых демонстрациях, публичных голосованиях, протестах, иными словами — «жить не по лжи», дистанцироваться от официозного пропагандистского энтузиазма и даже возвыситься если не до протеста, то до несогласия.

Инакомыслящие, правозащитники, диссиденты 1960–1980-х гг., «узники совести», безусловно, ускорили падение «империи зла», гласно потребовав демократических свобод, своими действиями показав возможность выбора, личного волеизъявления. Публичные акции «инакомыслящих» взбудоражили общественное мнение, подорвали «монополию страха», монополию власти на интерпретацию событий. Личным подвижничеством, ставшим фактом широкого общест-

венного обсуждения, они показали каждому «частному человеку», «негерою» возможность совершить поступок, утвердили его право на собственное мнение, право быть услышанным. Неожиданно оказалось, что каждый может, если захочет, ответить режиму на личное оскорбление — другое дело, какую цену за реализацию этого права каждый готов платить. Но возникшая допустимость инакомыслия, несогласия с режимом определила «поле установок» самой творческой интеллигенции 1960-х гг., она пробудила самоуважение, нравственное самосознание одних, заставила усомниться в себе других, определила четкость позиций третьих.

В обществе возникала новая нравственная шкала слов и поступков, на фоне официоза резко возросла значимость моральных ценностей. Но параллельно именно в это время в среде интеллигенции, в противовес «юношескому максимализму», формируется психология «двойного стандарта» поведения, которая в идеологическом плане оформилась в умозрительной кентаврической модели «социализма с человеческим лицом». Смысл ее заключался, прежде всего, в допустимости «здорового компромисса», оправдывающего нравственное соглашательство, предполагающего ту или иную меру сотрудничества с официозом.

Деятельность Художника в пору социального излома обусловлена совокупностью явных и скрытых социокультурных обстоятельств, политических, идеологических, экономических, эстетических, этических, субкультурных, системно-ценностных, психологических факторов. В ситуации надлома и социального кризиса поведение художника наполнялось не только «души прекрасными порывами», высоким полетом фантазии или смелым экспериментом, но оборачивалось драматическими и даже трагическими последствиями — депрессией, творческим крахом, а подчас и крушением репутации. В этих противоречивых условиях любая личность, а тем более личность творческая, подвергалась мощным психологическим нагрузкам, принятая им система ценностей испытывалась на прочность, смысловые и нравственные ориентации подвергались пересмотру, образовывая неожиданные сочетания, порождая подчас рискованные стилевые и этические сопряжения и коллизии.

Советская власть последовательно и целенаправленно внедряла в мироощущение масс и отдельного человека идею тотального патернализма. Советский человек пребывал в постоянном ощущении неоплатного долга — у Родины, у партии, у государства, наконец, у учреждения, в котором учился или служил. В таком самоощущении «вечнообязанного» должно было состоять истинное счастье и духовное благополучие. Таков был фундаментальный норматив отношений частного человека и общества, гражданина и государства, Художника и Власти. В 20-е годы он приветствовался многими «мастерами культуры»: Маяковский, как известно, призывал Сталина делать доклады

об искусстве и давать художникам программные задания. Власть тотальна, она владеет монополией на истину, знает что государству нужно и не нужно. Отсюда вывод – на любой замысел художнику должно нижайше испрашивать разрешение «в инстанциях».

В сфере сценического искусства зависимость художника от власти возрастает многократно, так как советский театр как художественно-производственный организм административно, экономически и идеологически целиком подчинен государству. Индивидуальные замыслы и идеи драматурга, режиссера, композитора, сценографа, исполнителя могут быть воплощены и представлены на суд публики, общества, той же власти только в состоявшемся «коллективном продукте» – в спектакле, создание которого авансировано затраченными государственными средствами и его судьба целиком зависит от подчас труднопредсказуемого волеизъявления уполномоченных в правах чиновников, «товарищей из центра».

Между тем художник, как известно, в силу природы своего мировидения и мировосприятия ищет индивидуального, субъективного творческого самовыражения. Если власть укрепляет устойчивость повседневной жизни системой унифицированных предписаний, нацеленных на жесткий норматив, подкрепленный пропагандистской мифологией, то усилия художника, движимого постижением истины, идеала, направлены на разоблачение мифологии.

В поисках многообразия, «цветущей сложности», интерпретации жизни художник часто непредсказуем, выходит за ограду предписаний, в пространство несанкционированной свободы, чем и вызывает недовольство покровителей.

Испрашивать высочайшего разрешения на творчество – давняя российская традиция. Император Николай I, добровольный цензор Пушкина, в 1834 году щедро наградил Нестора Кукольника за ходульную урапатриотическую трагедию «Рука Всевышнего отечество спасла», живописавшего восшествие на престол Михаила Романова. Публика Александринского театра всех сословий, от партерных генералов до титулярных советников – завсегдагаев райка, истово ликовала.

В декабре 1925 года к столетию декабристского восстания МХАТ подготовил «датный подарок» – «Утро памяти декабристов» и пригласил Л.Д. Троицкого произнести речь. «Только Ваше участие, – особо подчеркивал в письме вождю К.С. Станиславский, – может дать тот пафос, который необходим для значительности, с какой театр хотел бы отметить этот исторический день»⁴⁸. Выступать Троицкий не стал, но артистам поаплодировал и Станиславского поблагодарил.

Рассчитывая на покровительство власти, Вс. Мейерхольд сформировал при театре художественно-политический совет из партийно-правительственной верхушки во главе с тем же Троицким. В 1923 году публике сообщили: спектакль «Земля дыбом» посвящен самому нар-

⁴⁸ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1999. Т. 9. С. 205.

военкому Троцкому. Зал стоя рукоплескал, пел «Интернационал». Троцкий со сцены произнес зажигательную речь в честь пятилетия непобедимой Рабоче-крестьянской красной армии⁴⁹.

Отношения власти и художника в советскую пору централизованы и персонифицированы. Сталин контролировал художественную жизнь, он одобрил «Девушку и смерть» Горького: «Эта штука сильнее, чем “Фауст” Гете», регламентировал показ мхатовского спектакля «Дни Турбиных» М. Булгакова, редактировал пьесы А. Афиногенова «Страх» и «Ложь», на которую в конечном счете высочайше наложил запрет. Позднее Н. Хрушев, Л. Брежнев, Ю. Андропов, М. Суслов, Е. Фурцева, П. Демичев, В. Романов, В. Семичастный, В. Гришин и др. решали судьбы художников и, в частности, спектаклей Ю. Любимова, Н. Акимова, Г. Товстоногова, О. Эфремова, А. Эфроса, М. Захарова и, разумеется, не только их. Но именно эти мастера театра выбраны для нашей темы, они интересны прежде всего как «модели социального поведения», порожденные временем. Попытки подобных подходов предпринимались. Анатолий Смелянский в книге «Предлагаемые обстоятельства» дает своеобразную типологию «театральной элиты» 50–80-х гг.: «Эфремов играл в “социально близкого”. Анатолий Эфрос занял позицию “чистого художника”, к шалостям которого относились так, как секретарь райкома должен был бы относиться к причудам Моцарта. Товстоногов выстроил свою дальнобойную стратегию компромиссов, которые позволяли быть на плаву ему и его театру. Любимов занял особую вакансию – дерзкого художника, почти хулигана, который разрешает себе немислимые вещи, потому как имеет в запасе какие-то тайные козыри»⁵⁰. От себя можем добавить характеристики Н.П. Акимова – формалист, эстет, аристократ, язвительный парадоксолист, с присутствием ему изяществом полемического озорства. М.А. Захаров – остроумный пересмешник, гибкий дипломат, кокетливый жонглер компромисса и игрового приспособленчества.

1950–1980-е гг. вобрали в себя творчество художников разных поколений. Самый старший и опытный – Н.П. Акимов родился в 1901 году, самый молодой, но отнюдь не менее опытный – М.А. Захаров родился в 1933-м. Все – яркие личности, уникальные творческие индивидуальности, генераторы смелых и оригинальных идей. Все – носители почетных званий, орденосцы, лауреаты премий. Все – главные режиссеры ведущих трупп страны. Правда, Эфрос руководил московским Театром им Ленинского комсомола недолго, но практически определял лицо Театра на Малой Бронной, а перед кончиной возглавил Театр на Таганке. Но уравненные «пряниками» они были равны и в том, что на все свои замыслы вынуждены были «испрашивать

⁴⁹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. В 2-х т. М., 1991. Т. 2. С. 81.

⁵⁰ Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 97.

разрешения», всем – кому чаще, кому реже – отказывали в просьбах, запрещали премьеры, снимали репертуарные спектакли. Несмотря на внешнее благополучие, судьбы каждого полны глубокого драматизма – инфаркт не обошел никого. Всех держали в «ошейниках» и по мере надобности жестко натягивали поводки. «Ошейников» было, по крайней мере, пять: партийность, контроль КГБ, произвол цензуры и идеологических ведомств, «национальный вопрос», административная система бюрократического управления.

Когда и при каких обстоятельствах, в каких условиях рождается в художнике импульс творца? Как складывается созидательная энергия, реализуется творческое, профессиональное гражданское сознание? «Из какого сора растут стихи, не ведая стыда?» Можно ли приблизиться к пониманию этого феномена, постигая «зигзаги судеб» лидеров художественной жизни, сопоставляя, например, деятельность известных руководителей ленинградских театров 1950–70-х гг., многолетних партнеров-соперников Н. Акимова и Г. Товстоногова.

Николай Павлович Акимов старше Георгия Александровича Товстоногова на 14 лет. Акимов жил в Питере практически с детства, хотя и родился в Харькове, в 1901 году. Товстоногов появился в Ленинграде почти полвека спустя. Приняв в 1947 году руководство пестрой труппой Театра имени Ленинского комсомола, Товстоногов начал осваивать культурное пространство «северной столицы». К тому времени Акимов по праву считается достопримечательностью Ленинграда – с конца 1920-х гг. он известный художник, график, режиссер-экспериментатор, основатель Театра Комедии. Однако в середине 1940-х гг. Акимов попадает в немилость: «западник», «эстет», «формалист», «космополит» отставлен от руководства созданного им десять лет назад театра, перебивается случайными заработками и только в 1951 году допущен возрождать совсем уже захиревший Новый театр.

Акимов помогал тридцатитрехлетнему «провинциалу» Товстоногову адаптироваться в послевоенном Ленинграде, следил за его творчеством. В 1959 году он написал портрет Товстоногова, в 1962 году послал ему с дарственной надписью свою книгу «О театре» (Л.; М., 1962), сопроводив письмом: «Мне пришлось подарить довольно много экземпляров людям, которые хотели ее иметь, но в данном случае, наоборот, мне хочется, чтобы она у Вас была»⁵¹.

Растущая популярность Товстоногова крепилась толпами возбужденных зрителей у билетных касс ленинградского Театра им. Ленинского комсомола, затем у Большого Драматического театра, который он возглавил в начале «оттепели» 1956 года. Поклонники Акимова тоже брали билеты на его спектакли в Новый театр и Театр комедии, что называется, «с бою». Как и Н. Акимов, Г. Товстоногов стано-

⁵¹ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. Воспоминания, публикации, письма. СПб., 2006. С. 506.

вится в Ленинграде знаковой фигурой. Оба заседают на разного рода академических конференциях и симпозиумах, участвуют в диспутах о путях развития науки, современного искусства, вместе с видными учеными, деятелями сцены, писателями, композиторами выступают в домах научной и творческой интеллигенции. Они – публичные люди в широком смысле, их книги и статьи имеют широкий резонанс, они председательствуют на встречах с зарубежными общественными деятелями и в то же время непременно участвуют в разного рода праздничных вечерах, юбилеях коллег, актерских «капустниках» и прочих «корпоративных» мероприятиях, с их мнением считаются и специалисты, и публика.

Еще до возвращения Акимов из «ссылки» в Новый театр (переименованного в Театр им. Ленсовета) в Театр комедии Товстоногов поставил там два спектакля в привычном для труппы жанре – сатиру «Помпадуры и помпадурши» по М. Салтыкову-Щедрину и «Воскресенье в понедельник» – водевиль В. Дыховичного и М. Слободского. Акимов долго сохранял спектакли Товстоногова в афише.

Отношение партийного руководства к обоим мэтрам противоречно и настороженно. Как замечает С. Юрский, своим для власти Товстоногов не был, но с его лидерством в художественной жизни Ленинграда приходилось считаться. «Какое-то время был баланс между старшим классическим эстетом и формалистом Николаем Павловичем Акимовым и новым “классиком и фантазером” Товстоноговым. Но после смерти Николая Павловича молчаливо, но единогласно Товстоногов был избран единственным»⁵².

Формально «отношения» уравнивались идеологическими претензиями, цензурным произволом, попреками с митинговых трибун и пр. Оба талантливых художника, насколько это было возможно, старались дистанцироваться от «режима», но совсем игнорировать «барский гнев» как и «барскую любовь» было трудно, да практически и невозможно хотя бы в силу очевидной имущественно-материальной зависимости – владельцами театров и идеологическими монополистами оставались партия и государство. Власти хотели как-то уравнивать обоих художественных лидеров – оба главные режиссеры, орденосцы, народные артисты СССР, им обоим одновременно предоставлены квартиры в новом элитном доме, специально построенном в конце 50-х годов «для знатных людей Ленинграда» на Петровской набережной и получившем в народе название «Дворянское гнездо». (По иронии судьбы «гнездо» находилось рядом с Домиком Петра Великого и с Домом политкаторжан, печально знаменитом массовыми арестами его жильцов в 30–40-х гг.) Но своеобразие дарований, как и «характеры и воля» у лидеров, были во многом разные. «Тогда, в начале шестидесятых, – пишет С. Юрский, – Гога (так в просторечии называли

⁵² Юрский С.Ю. Игра в жизнь. С. 214.

Товстоногова. – В.Д.) был полновластным и единоличным хозяином театра. Парторганизация проводила свои закрытые и открытые собрания. Обсуждались на них, как положено, последние решения Политбюро, но никогда и никто не смел вмешиваться в репертуарную политику или в распределение ролей. Я знаю немало театров, где в парткоме, в профкоме концентрировалась оппозиция главному режиссеру. Там оседали амбициозные и чаще всего не слишком одаренные люди. Сила Гоги была в том, что неодаренные театром просто отторгались, а амбиции он умел подавлять»⁵³.

Акимов, Товстоногов, Эфрос в партии не числились; Ефремов, Захаров, Любимов – коммунисты. Должность руководителя театра предполагала партийность, и только для некоторых выдающихся мастеров допускались редкие исключения. Партийные режиссеры пытались использовать свое членство в КПСС для расширения творческого пространства – так Любимов не раз угрожал чиновникам «положить партбилет на стол», если ему не разрешат выпустить спектакль. В свою очередь, чиновники угрожали Любимову тем же, если ему вздумается показать спектакль без визы цензуры и до официальной приемки. Партийность – знак особого доверия художнику и одновременно бремя особой ответственности. Непокорность, непослушание влечет разбирательство «персонального дела» «в инстанциях», на общем собрании театра, на партбюро, «постановку на вид», выговор, строгий выговор, исключение из партии, увольнение из театра, запрет на профессию.

– Почему вы не в партии? – как-то спросил Н.П. Акимова молодой актер.

– Быть в одной партии с Бахрахом?! – засмеялся Акимов. Он назвал фамилию администратора своего театра, известного своими нелепыми чудачествами⁵⁴.

– Почему я не в партии? – раздраженно переспросил собеседника Г.А. Товстоногов, сидя дома за чайным столом – Ну, знаете! Чтобы какой-нибудь осветитель учил меня, как ставить спектакли?!⁵⁵.

Друг Товстоногова со студенческих лет режиссер Большого театра Б.А. Покровский свидетельствовал: «Гога (так в просторечии называли Товстоногова) жаловался мне, что ленинградское начальство требовало от него вступить в партию. И однажды я помог ему отвер-

⁵³ Юрский С.Ю. Указ. соч. С. 209.

⁵⁴ Коковкин С. Перевернутый мир. // Московский наблюдатель. 1991, № 4. С. 58.

⁵⁵ Гребнев А. Рядом с Товстоноговым // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 112.

теться. Дело в том, что я был на гастролях в Америке и выступал там по телевидению, где меня спросили, возможно ли, чтобы в СССР во главе театра находился не коммунист? Я ответил, что я как раз пример такого беспартийного главного режиссера. Это произвело впечатление на журналистов. Об этой истории я и рассказал Гоге. Потом он мне рассказал, что при удобном случае ответил Романову (Г. Романов – первый секретарь Ленинградского ОК КПСС), что как беспартийный на важном идеологическом посту он особенно важен и что за рубежом это выглядит очень весомо. Романов подумал и... согласился с ним»⁵⁶. «Что скажет заграница?!» – этот аргумент художники часто использовали в спорах с властью. Вождь ленинградских большевиков на этот раз оказался мягок и милостив к Товстоногову, но упорен в стремлении украсить партийные ряды харизматическими «звездами» Большого драматического театра. Товстоногов вынужденно «сдавал» Романову своих заупрямившихся «звезд», убеждая их «в пользу общего дела». Так, например, случилось с В. Стрельчиком, после принятия в партию за сговорчивость удостоенного званием народного артиста СССР и пожалованным почетным портфелем председателя Ленинградского отделения Всесоюзного театрального общества⁵⁷.

Аппарат КГБ регулярно докладывал в ЦК КПСС об «идеологических настроениях» творческой интеллигенции. Председатель Комитета В. Семичастный с тревогой сообщал Л. Брежневу о вредной пьесе Э. Радзинского «Снимается кино», постановленной А. Эфросом в Московском театре им. Ленинского комсомола: «Это двусмысленная вещь, полная намеков и иносказаний о том, с какими трудностями сталкивается творческий работник в наших условиях, и по существу, смыкается с идеями, охотно пропагандируемыми на Западе, об отсутствии творческих свобод в Советском Союзе, о необходимости борьбы за них. При этом отсутствие якобы “свободы” увязывается с нашим требованием партийности в искусстве»⁵⁸.

Последствия не заставили себя ждать – Эфроса освободили от руководства Ленкомом, перевели очередным режиссером в Театр на Малой Бронной. Ю. Любимов, О. Ефремов, Ю. Завадский как авторитетные представители «театральной общественности» пытались протестовать. «Кто-то отправился в Дубну, где на природе жили и творили представители научной интеллигенции, чтобы они подписали письмо против снятия Эфроса – рассказывает Э. Радзинский. – Кто-то с тем же письмом поехал в Переделкино, где на природе жили и творили представители литературы... Представители научной интел-

⁵⁶ Покровский Б. Я общаюсь с ним // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет... С. 227.

⁵⁷ См.: Толубеев А. В поисках Стрельчика. Роман-интервью о жизни и смерти артиста. М., 2008.

⁵⁸ Радзинский Э.С. Моя театральная жизнь. М., 2007. С. 129. (Снимается кино.)

лигенции подписали все. А представители литературы подписали далеко не все, говоря порой сакраментальную фразу, что “для Эфроса это снятие даже лучше”. Э. Радзинский далее объясняет: «Они хотели сказать, что он не может быть главным режиссером, потому что нельзя им быть у нас, если ты не умеешь исполнять любимый танец – шажок налево, шажок направо... Если не умеешь отвечать демагогией на демагогию и хамством на хамство. Но он не только не умел. Он не хотел... Трагическое ощущение мира – во всех спектакля Эфроса. И его история – это история о Художнике, о Времени и об Убийстве»⁵⁹.

Как сообщает в своей книге «Разномыслие в СССР» социолог Б.М. Фирсов, в 1960 году КГБ внимательно присматривался к «опасному сообществу» драматурга А.Н. Арбузова, сплотившегося на «нездоровой основе борьбы с драматургией сталинского режима, с так называемыми лакировщиками». В донесении, направленном Хрущеву, говорилось: «Приверженец названной группы драматургов главный режиссер Ефремов, поставивший недавно идейно порочную пьесу “Гольный король”, так определяет роль театра в наших условиях: Нам говорят: *Дела идут у нас хорошо*. А мы со сцены должны нести подтекст: “*Ой ли?*”»⁶⁰.

О том, что телефоны известных ленинградцев прослушивались спецслужбами, сообщил в одной из телепередач девяностых годов отставной генерал КГБ О. Калугин. Из «прослушек» стало известно, что Юрский на застолье у литератора-переводчика Е. Эткинда, знакомого с Солженицыным, произнес «криминальный» тост. Тут же «ведомства» директивно закрыли артисту доступ в кино, на ТВ, на концертные подмости и категорически предупредили Товстоногова – «не поднимать вопроса о Юрском»⁶¹. Товстоногов смирился, Эткинд выехал во Францию, Юрский вскоре перебрался в Москву.

Цензурное ведомство бдительно следило за тем, как художник намерен интерпретировать на сцене реальную действительность. Все пьесы проходили многоступенчатый контроль, запрещался показ премьеры без предварительной приемки управлением культуры и идеологическими отделами партийных инстанций⁶².

1960–1980-е годы «щедры» на запреты спектаклей. В Москве О. Ефремову не разрешили ставить «Матросскую тишину» А. Галича, «Олень и шалашовку» А. Солженицына, А. Эфросу сняли с афиши «Трех сестер» и «Обольстителя Колобашкина», у Ю. Любимова – «Живого», «Дознание», «Турандот или конгресс обелителей»,

⁵⁹ Там же. С. 131.

⁶⁰ Фирсов Б.М. Разномыслие в СССР. 1940–1960-е годы. СПб., 2008. С. 360.

⁶¹ См.: Цензура в России. Материалы, международной конференции. Екатеринбург. 14–15 ноября 1995 г. Екатеринбург, 1996.

⁶² Георгий Товстоногов. Собираемый портрет... С. 252.

«Дом на набережной», «Владимир Высоцкий», «Борис Годунов». У М. Захарова – «Доходное место», «Трех девушек в голубом». Спектакль «Всегда в продаже» по В. Аксенову «Современнику» разрешили только после седьмого показа приемной комиссии. В Ленинграде Г. Товстоногову «закрыли» «Римскую комедию» Л. Зорина, «подредактировали» «Горе от ума», Н. Акимову запретили «Дракона» и остановили работу над «Назначением» А. Володина. Запрещали спектакли В. Плучеку, П. Фоменко, М. Розовскому. Ленинградскому ТЮЗу не разрешили поставить «Дневник Анны Франк» и «школьную пьесу» Н. Долининой «Они и мы». Запрет «Турбазы» Л. Зорина в Московском театре им. Моссавета отозвался А. Эфросу инфарктом.

Репрессии касались не только спектаклей. Из радио и телевыступлений артиста «Современника» М. Козакова вымарывалось стихотворение А.С. Пушкина «Из Пиндемонти». Цензоров смущали строки:

И мало горя мне, свободна ли печать
морочит олухов иль чуткая цензура
в журнальных замыслах стемняет балагура...
Зависеть от властей, зависеть от народа –
не все ли мне равно? Бог с ними.
Никому отчета не давать,
Себе лишь самому служить и угождать.
Для власти, для ливреи
не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи⁶³.

Цензура не ограничивалась репертуарным контролем. Она внимательно следила за кадровой политикой в театре, за перемещениями актеров в кино и на телевидении. Кинорежиссер А. Митта пишет: «Актерские пробы превращались в унижительную для всех процедуру, сопровождающуюся мелочным надзором, вкусовыми придирками и необъяснимыми запретами. Вдруг выяснилось, что нельзя снимать в ролях положительных героев Быкова, Евстигнеева и Чурикову. Якобы они своим неказистым видом унижают достоинство положительного героя. Елена Соловей и Олег Даль не рекомендовались по причине того, что их лица носят нерусский характер. Режиссеру известного анимационного сериала “Ну, погоди!”, В. Котеночкину запретили привлекать В. Высоцкого к озвучанию роли Волка: на пленуме ЦК ВЛКСМ артист квалифицировался как “одиозная фигура, оказывающая тлетворное влияние на молодежь”. Озвучивать роль пригласили А. Папанова, но вздорный характер Волка, его визуальный облик остался “от Высоцкого” – ведет себя вызывающе-бесцеремонно, брэн-

⁶³ Козаков М.М. Актерская книга. С. 74.

чит на гитаре, поет, курит и даже насвистывает “Песню о друге” того же Высоцкого – “Парня в горы тяни – рискни...”»⁶⁴.

Вместе с тем цензурные запреты немало способствовали поискам новых авторских стиливых решений, побуждали художников вместе с публикой осваивать эзопов язык, распознавать «эквиваленты» смыслов, метафор, сленга, намеков, игры понятий, значений, интерпретаций. Причем зритель часто приглашался театром в соучастники. С. Юрский вспоминал, как под видом тогда еще не запрещенных репетиционных прогонов на сцене БДТ бесплатно показывали неразрешенный к выпуску спектакль «Цена» по пьесе «крамольного» американского драматурга А. Миллера: «Играли тайно, раз в две недели, чтоб спектакль не умер. А публика все ходила. И слухи о спектакле волнами расходились по всему городу и далее – в столицу. Это, кстати, типичный пример того, как во времена социализма запрет заменял все виды рекламы. Это было сильнее нынешних зазывных телероликов и ярких журнальных обложек. Народ доверял властям, доверял полностью их вкусу. Народ знал: плохое, всякую муру не запретят. Если *они* запретили – значит, дело стоящее. Значит, хорошее. *Они* не ошибаются»⁶⁵.

Так оценивал ситуацию актер «изнутри» театра. Его наблюдение подтверждает социолог: «У советских людей, – пишет К.Б. Соколов, – долгие годы сознательно и подсознательно вырабатывалось ощущение, а с ним и убеждение: “запрещенное – значит, хорошее”. И не всегда без оснований. Десятки лет запрещали, например, Ахматову, Пастернака, Мандельштама, Булгакова, Платонова, Солженицына»⁶⁶. Цензурные функции в театре часто брали на себя партийные инстанции. После просмотра спектакля Театра на Таганке «Берегите ваши лица» по поэме А. Вознесенского секретарь МГК В. Гришин докладывал в ЦК КПСС 25 февраля 1970 года: «В спектакле отсутствует классовый, конкретно-исторический подход к изображаемым явлениям, многие черты буржуазного образа жизни механически перенесены на советскую действительность. Постановка пронизана двусмысленностями и намеками, с помощью которых проповедуются чуждые идеи и взгляды». По мнению партийного чиновника, Ю. Любимов злонамеренно искажал смысл отношений власти и народа, власти и художника, извращенно трактовал прошлое и настоящее страны. Продажа билетов на спектакль, как доносил Гришин, «...явно преследовала цель привлечь в театр определенную аудиторию, значительная часть билетов была приобретена непосредственно Вознесенским и Любимовым, в том числе и

⁶⁴ Котеночкин В. Ну, Котеночкин, погоди! М., 1995. С. 115–116.

⁶⁵ Юрский С.Ю. Игра в жизнь. С. 121.

⁶⁶ Соколов К.Б. Художественная культура и власть постсоветской России (1953–1985). СПб., 2007. С. 109

для иностранных корреспондентов»⁶⁷. Опаска «Что скажет за граница?!» серьезно тревожила чиновников.

В 1971 г. настороженность властей вызвал спектакль Театра на Таганке «Под кожей статуи свободы» по стихотворениям Е. Евтушенко. Поэт письменно рапортует Л. Брежневу о своих успешных выступлениях в США и жалуется на некомпетентных чиновников Министерства культуры: они отодвигают премьеру спектакля в связи с приездом в Москву американского Президента Р. Никсона. Так выстраивается демагогическая схема – художник и власть едины; помеха такому единству – тупые и трусливые посредники⁶⁸.

Ситуацией, сложившейся вокруг спектакля, озабочен тогдашний председатель КГБ Ю. Андропов. В письме в Секретариат ЦК КПСС он сообщал об идейно-ущербной направленности спектакля «Под кожей статуи Свободы», в котором, по мнению ряда источников, явно заметны двусмысленность в трактовке социальных проблем и смещение идейной направленности в сторону пропаганды «общечеловеческих» ценностей⁶⁹.

После общественного просмотра 12 июня 1972 года пьеса многократно дорабатывалась, Евтушенко вызвался персонально отвечать за идеологическую лояльность спектакля – «Я буду политическим редактором на Таганке», – заверил он Брежнева, видимо, давая понять, что поэт Евтушенко в России не только больше чем Поэт, но еще и надежный гарант идеологического здоровья общества, на которого партия и правительство могут вполне положиться⁷⁰. Заявление имело для автора благоприятные последствия: как докладывал в ЦК КПСС замминистра культуры К. Воронков, «...по просьбе Е.А. Евтушенко, в порядке исключения, так как пьеса была им еще не закончена, ему были полностью выплачены деньги за пьесу»⁷¹. Но только после нового письма Евтушенко Брежневу и двух скорректированных показов спектакля чиновникам премьеру разрешили.

«Национальный вопрос» в театре «периода надлома» стоял достаточно остро. К.Б. Соколов справедливо пишет о том, что в послевоенные годы стремление власти оттеснить евреев от культуры стало очевидным⁷². Так, негласная норма приема студентов на мехмат МГУ была вдвое ниже соблюдавшейся в царское время. Отсюда вполне правомерно считать, что «умеренный антисемитизм» был полулегитимен. Однако когда «национальный вопрос» приобретал публичность, становился фактом общественного обсуждения, он вызывал настороженность. Вообще, имя, отчество, фамилия актера, ре-

⁶⁷ Новые документы // Совр. драматургия. 1996, № 3. С. 249–250.

⁶⁸ Там же. С. 251.

⁶⁹ Новые документы // Совр. драматургия. 1996, № 3. С. 254.

⁷⁰ Там же. С. 252.

⁷¹ Там же. С. 254.

⁷² См.: Соколов К.Б. Указ. соч. С. 349–354

жиссера, драматурга, художника, композитора и в житейском обиходе, и на афише, на книжной обложке, на страницах журналов и газет, в устах конференсье не должно вызывать каких-либо этнических и иных двусмысленных предположений. «Реквизиты» автора должны звучать однозначно-мажорно, как знак нерушимой целостности процветающей советской культуры, единой в своих идейных установках, национальных по форме и социалистических по содержанию.

«Вы собираетесь работать в БДТ под своей фамилией или возьмете псевдоним?», – поинтересовались у Владимира Рецентера перед зачислением в труппу. Актер отказался от двусмысленного предложения, зрителю он уже был известен по столичным выступлениям в «Гамлете» на гастролях Ташкентского театра и популярен как начинающий поэт. Товстоногов сокрушался: «Ведь тогда все будет гораздо легче...». Что имелось в виду под «все» осталось загадкой, но Товстоногов попусту словами не бросался⁷³.

Когда О. Ефремов решил ставить пьесу А. Галича «Матросская тишина», чиновники от культуры, как вспоминает артист «Современника» М. Козаков, всполошились: «Тридцать седьмой год, да еще герои пьесы – евреи, да еще молодой герой, скрипач Давид... И вот кому-то в голову пришла прекрасная мысль закрыть спектакль чужими руками. В зале присутствовали представители министерства культуры, партийное начальство из горкома и Г.А. Товстоногов. Из своих, кроме Галича и Ефремова, никого. ... “Матросская тишина” была закрыта окончательно и бесповоротно, решение обжалованию не подлежало. Формулировку придумал, – свидетельствует М. Козаков, – разумеется, Товстоногов: «Пьеса неплохая. Но молодые актеры “Современника” несостоятельны для решения такой сложной проблемы»⁷⁴.

«Система воздействия» на театр была жесткой. Она приучила Товстоногова предугадывать «набеги», уходить от ситуаций, провоцирующих партийное вмешательство, амортизировать возможные осложнения, не дожидаясь их, работать «на опережение». Актеру БДТ М. Волкову – в ту пору Михаилу Вульффу – Товстоногов категорично предложил сменить фамилию: «У нас театр называют синагогой. Меня – Гогой. Театр – синагога. Все нормально, но я вас прошу – поменяйте...». Актер упрямылся, Товстоногов настоял⁷⁵.

На московских гастролях акимовского Театра комедии перед спектаклем в гримерке разгорелся скандал, спровоцированный антисемитской репликой. Бдительные чекисты – инцидент произошел за кулисами Кремлевского театра – предотвратили мордобой, спектакль прошел благополучно. Взбешенный Акимов в ответ на объяснения заявил: «Меня не интересует сюжет. Меня интересует место происше-

⁷³ Рецентер В.Э. Прощай, БДТ! СПб., 1999. С. 18.

⁷⁴ Козаков М. Актерская книга. С. 39.

⁷⁵ Толубеев А. Указ. соч. С. 239.

ствия... В вашем возрасте уже пора знать, что Кремль не лучшее место для решения еврейского вопроса!»⁷⁶.

Один из участников описанного эпизода вспоминал, как сам пришел к Акимову с просьбой о псевдониме: «Я начинал работать в Волковском театре, в Ярославле, и мне бы хотелось что-нибудь такое – “Волжский”, “Волгин”...» Акимов ответил: “Да, интересно. Но я бы лично Вам этого делать не советовал... Видите ли, нас с Вами уже знают как Милиндера”»⁷⁷.

В 1960-х гг. многие выпускники Ленинградского театрального института по совету опытных наставников меняли «неблагозвучные» фамилии на «общепринятые». Так в труппу ленинградского ТЮЗа пришли молодые актеры с «обновленными» фамилиями – Ставрогин и Михайловский, в Большой драматический театр – режиссер Аксенов, в Театре им. Пушкина актер-дебютант назвался Катанским и т.д., и т.п. Когда А.И. Райкин принимал в труппу Ленинградского театра миниатюр талантливых одесских юмористов – М. Жванецкого, В. Ильченко и Р. Каца – последнему было предложено изменить фамилию на Р. Карцева. Но и эти меры не успокаивали ревнителей «национальной чистоты» даже самых благополучных академических театров. Во время венгерских гастролей БДТ в ресторане фешенебельного отеля один актер громогласно заявил о засилье в труппе евреев и тотчас получил пощечину от ведущей актрисы Эммы Поповой, а премьеры труппы Е. Копелян и С. Юрский потребовали немедленной его высылки на родину – в противном случае они сами покинут труппу. Скандалиста выдворили в Ленинград, где обком партии принял в нем живое участие – перевел в Академический театр имени Пушкина и утвердил заместителем секретаря парторганизации, тем самым действительно укрепив ее ряды⁷⁸.

Закрытие многократно угрожало «Современнику» – властей раздражала сама атмосфера живой студийности, «равенства и братства», демократичность житейского и творческого уклада. В театре пытались реализовать собственную организационно-экономическую реформу, что становилось опасным разрушительным прецедентом и потому было жестко пресечено. «Венгрию развели!», – брюзжал высокий чиновник. М. Козаков вспоминал: «Начальник отдела кадров (министерства культуры. – В.Д.) пенял Олегу (Ефремову. – В.Д.): «Вообще одних евреев набрал: Кваша, Евстигнеев. Одна русская, да и та баба – Волчок»⁷⁹.

⁷⁶ Милиндер Л. Чему нас учил Акимов // Н.П. Акимов – художник, режиссер, театральный деятель. СПб., 2001. С. 66.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет... С. 239.

⁷⁹ Козаков М.М. Актерская книга. С. 97.

Все руководители театров, несмотря на положение и авторитет, несли гнет косной системы бюрократического управления. Об этом много говорил Н. Акимов на разного рода ведомственных совещаниях и научных конференциях, публиковал статьи и хлесткие фельетоны. Его энергично поддерживали коллеги⁸⁰.

Театр тотально зависел от управленческих инстанций всех уровней, от местных до центральных. Творческая деятельность театров, формирование и эксплуатация репертуара регулировались множеством приказов, распоряжений, циркуляров, подзаконных актов, директив идеологического, финансово-экономического, дисциплинарного характера, часто противоречащих здравому смыслу, друг другу, что позволяло чиновникам произвольно их толковать. Постановка любой пьесы – отечественной, зарубежной, классической, современной, комедии, драмы, трагедии, водевиля – санкционировалась кроме главлита множеством ведомств начиная от идеологических, военных и кончая пожарной и санитарной службой. Приказом Министерства культуры СССР № 887 от 22 ноября 1978 года был утвержден и введен в действие «Отраслевой классификатор драматургических и музыкально-театральных произведений (КДМТП)», разработанный Научно-исследовательским центром по комплексным проблемам развития и управления отраслями культуры Министерства культуры СССР. Объемистый том (598 стр.) фиксировал общесоюзный репертуар по десяти закодированным характеристикам: историко-национальный признак, виды и жанры представлений, национально-территориальный признак, язык оригинала произведения, тематика произведения, социально-деловая принадлежность главных действующих лиц, количественная характеристика произведения (число главных и второстепенных ролей, массовки и пр.), признак защиты авторских прав, год создания произведения. Репертуар каждого театра должен был соответствовать «Отраслевому классификатору», в соответствии с которым оформлялись соответствующие отчеты о работе театра⁸¹.

Руководили театральным ведомством часто малокомпетентные перестраховщики, преисполненные значимости и обладающие широкими запретительными полномочиями. Театрам навязывались унифицированные формы отчетности, графики выпусков спектаклей, формирования и эксплуатации репертуара, регламентировались занятость актеров, режиссеров, сценографов, финансовые расходы, число премьер, тиражирования спектаклей на стационаре и выездах и т.п. Руководители театров были ограничены в самостоятельном выборе произведений, так как министерство культуры и партийные инстан-

⁸⁰ См.: *Акимов Н.П.* Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1978.

⁸¹ Отраслевой классификатор драматургических и музыкально-театральных произведений (КДМТП). М., 1978.

ции навязывали для постановки пьесы, написанные по системе госзаказа, не востребованные театрами в силу их низкого художественного качества. Но постановка таких пьес стимулировалась премиями, сверхплановым финансированием и всячески одобрялась. Особенно поощрялись так называемые «датные спектакли», «творческие подарки» к государственным праздникам, юбилеям вождей, партийным съездам и иным политическим событиям. Работа театров оценивалась управленческими ведомствами «по валу» и предполагала столь подробную отчетность, что бухгалтерия не справлялась. Тогда в 1970-х гг. административный корпус театров был расширен за счет специальных планово-финансовых отделов. Театр практически не мог самостоятельно распоряжаться выделяемыми ему средствами, формировать труппу, инициировать и проводить гастроли. Наконец, театрам запретили проводить публичные репетиции премьер, что практически не позволяло выверить реакции зрителя и выстроить интонационную партитуру спектакля.

Модели «выживания» каждый художник использовал свои.

Когда Хрущеву доложили о том, что товстоноговская премьера «Горя от ума» в БДТ прошла с высвеченным на портале сцены пушкинским эпиграфом «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом», а Акимов восстановил шварцевского «Дракона», в Смольный из Москвы прибыл секретарь ЦК КПСС по идеологии Л. Ильичев. Было создано экстренное совещание творческой интеллигенции с требованием покаянных речей. Товстоногов начал выступление яркой метафорой: «У нас весна не по календарю началась, а с выступления Никиты Сергеевича». В результате «Горе от ума» разрешили при условии снятия эпиграфа и Юрского с роли Чацкого⁸².

В «Римской комедии» Л. Зорина – пьесу ставил в БДТ Товстоногов – повествовалось об отношениях писателей Диона и Сервилия с императором Домицианом, что могло вызвать у зрителей нежелательные аллюзии. Хотя «Римская комедия» уже имела цензурное разрешение – под названием «Дион» пьеса шла в Московском театре им. Евг. Вахтангова, – сценическая интерпретация Г. Товстоногова бдительным контролерам показалась идеологически сомнительной. «А как вам кажется, – вопрошал на обсуждении спектакля приехавший из Москвы начальник отдела театров Министерства культуры РСФСР Ф. Евсеев, – не звучит ли в пьесе тема противопоставления искусства и власти? То, что было в Риме, меня мало волнует, но в пьесе есть такая фраза – Бен-Захария говорит вслед ушедшему Диону: «Они хотят быть независимыми»⁸³. Авторитетным московским и ленинградским критикам не удалось отстоять спектакль, неожиданно от его защиты уклонился и сам Товстоногов.

⁸² См.: *Герман А.* «Лечь на полку не просто» // Театрал. 2008, № 9. С. 22.

⁸³ Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 172.

Компромисс опасен. Убрав пушкинский эпиграф с «Горя от ума» и сняв Юрского с роли Чацкого, Товстоногов погубил спектакль. В ситуации с запретом «Римской комедии» у Товстоногова, как полагает Э. Радзинский, оставалось два пути: «Первый – безумный: Сыграть Георгия Товстоногова, кумира тогдашнего театрального мира, и отказаться исполнять требования. И второй – наш, обычный, то есть разумный: подумать о будущем своего театра, о том, что впереди еще много чего, и сыграть другого Товстоногова – лауреата Ленинской и Государственной премий. То есть остаться сидеть на коленях у власти и снять спектакль... И он снял»⁸⁴.

Обычно Товстоногов редко касался рискованной темы «художник и власть», «художник и общество». И в этом смысле поставленная в 1957 году пьеса Г. Фигейредо «Лиса и виноград» и «Римская комедия» Л. Зорина были исключениями. Притча об Эзопе шла много лет, «Римской комедии» не повезло – изменились времена, она была показана лишь однажды, да и то по недосмотру...

А. Смелянский ставит поступок Товстоногова в широкий социокультурный контекст: «Товстоногова не прельщали лавры Таганки. Скандалов он избегал, театр аллюзий его, в сущности, не интересовал, он занимался работами “глубокого бурения”... Сервилий взял верх в душе режиссера: он разрешил закрыть свой спектакль и даже не попытался извлечь из этой истории необходимых моральных дивидендов: все свершилось в тишине. Вскоре режиссера выдвинули кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР, а его театр поехал в Париж с новой редакцией “Идиота”... Он работал в государственном театре, был канонизирован при жизни этим же государством и страшно боялся потерять свое официальное положение»⁸⁵. Здесь уместно напомнить и о газете «Правда» за 24 января 1974 года, которая поместила письмо Товстоногова «На руку врагам мира», осуждающее антисоветскую деятельность А. Солженицына⁸⁶.

В свое время, в 1949 году, к 70-летию Сталина Товстоногов поставил в ленинградском Театре им. Ленинского комсомола пьесу о юности вождя – «Из искры...» Ш. Дадиани, за что был отмечен Сталинской премией. В 1952 году Товстоногову присудили Сталинскую премию за спектакль «Дорогой бессмертия» – о чешском антифашисте Юлиусе Фучике. В 1958 году Товстоногова наградили Ленинской премией за спектакль «Оптимистическая трагедия» в Театре драмы им. Пушкина. Историко-революционная тема продолжилась в Большом драматическом театре «Гибелью эскадры», «Правдой, ничего кроме правды!», «Беспокойной старостью», «Третьей стражей», «Перечитывая заново» (фрагменты пьес о Ленине), наконец, повторением

⁸⁴ Радзинский Э.С. Указ. соч. С. 124.

⁸⁵ Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства. С. 67.

⁸⁶ Товстоногов Г. На руку врагам мира // Правда. 1974, 24 января.

«Оптимистической трагедии» в 1981 году. В 1983-м Товстоногов был удостоен звания Героя Социалистического труда. В отношениях с властью Товстоногов искал равновесия, «баланса интересов».

В организации и тактике успеха немалую роль играла установка Товстоногова на высочайший режиссерский и исполнительский профессионализм, сценический ансамбль. Иногда казалось, что Товстоногову важнее не ЧТО сыграть, а КАК сыграть. С созданной им труппой Товстоногов мог позволить себе гибкую проблемно-тематическую разнообразную жанровую репертуарную политику. На сцене БДТ шли пронзительная психологическая драма, комедия, водевиль, политическая сатира, историко-революционные публицистические полотна, бытовые семейные истории, актуальные «производственные» пьесы. Репертуар отвечал широкой палитре вкусов самой разной аудитории и практически гарантировал всеобщий успех, что весьма укрепляло положение и художественный авторитет Товстоногова и в труппе, и у зрителя, и у власти. Внутритеатральная система существования, продуманно выстроенная Товстоноговым, позволяла сохранять суверенность. Актеры БДТ много снимались в кино, на ТВ и тем самым также создавали репутацию театру, известность. Многочисленные «датные спектакли» – подарки к государственным праздникам, партийным и комсомольским съездам и пр. – льстили власти и позволяли Товстоногову заслоняться от нее. Даже примитивные политические агитки в исполнении выдающихся мастеров и блестяще поставленные режиссером, обретали плоть высокого искусства.

Репутация Товстоногова и его театра у зрителей самых разных субкультурных сообществ и социальных уровней крепилась тем, что за внешним фасадом даже вполне благонамеренных названий возникали «смещенные акценты», неожиданные интерпретации, метафорический второй план, так или иначе «считываемый» публикой. Власть допускала такие вольные интерпретации в определенной мере, старалась открыто не брать на себя функции «запретителей», как это случилось с «Римской комедией», и предпочитала выпускать вперед официозных погромщиков-критиков типа Ю. Зубкова, Н. Толченовой, И. Патрикеевой, Н. Абалкина и пр. Но их печатная брань лишь прибавляли театру популярности.

Ощущая поддержку аудитории и авторитетных критиков, Товстоногов не раз касался весьма острых тем. Так, в интерпретации «Ревизора» (1972) он показал тотальную подверженность страху, источаемому государственной системой и ломающему психику людей независимо от чинов, званий и положений. А в спектакле, поставленном по прозе М. Салтыкова-Щедрина на сцене «Современника» «Балалайкин и Ко» Товстоногов вывел на столичные подмостки узнаваемые типы либеральных интеллигентов, готовых добродетельно выполнять предписания властей и даже в сговоре с полицией сохранять «опрятность чувств».

В «Истории лошади», поставленной в 1975 году в Большом драматическом театре по «Холстомеру» Л. Толстого, право сильного толковало как трагическая неизбежность существования и, по общему признанию, стала кульминацией творчества режиссера.

Г.А. Товстоногов умер 8 мая 1989 года, управляя своей машиной, возвращаясь из театра домой, за два года до распада Советского Союза. Ему было 73 года.

Товстоногову Смольный разрешил играть «Горе от ума», хотя и без пушкинского эпиграфа и без С. Юрского в роли Чацкого, но при этом снял премьеру «Римской комедии». Акимову категорически запретили и «Дракона» Е. Шварца, и «Назначение» А. Володина, несмотря ни на что, пьеса успешно шла в «Современнике». Надо полагать, что свою роль здесь сыграла встреча Акимова с А. Солженицыным и намерение режиссера поставить его пьесу. К тому же Акимов, ссылаясь на специфику развлекательного комедийного театра, от революционных спектаклей уклонялся. Конечно, жанровые несоответствия – скорее лишь отговорка. Случалось, что актеры Театра Комедии уходили в труппу к Товстоногову. Акимов никого не удерживал, хотя на прощание сказал Зинаиде Шарко: «Ну, что же. Если хочешь всю жизнь ходить под красными знаменами и петь революционные песни, то иди, благословляю»⁸⁷.

С властями, как и с «театральной общественностью», отношения Акимова были деловыми, корректными и всегда дистанцированными. «Как вы думаете, – спросил однажды Акимов собеседника, – почему начальство любит меня больше, чем Товстоногова? – И ответил: – Потому что он сегодня ставит “Поднятую целину”, а завтра вдруг ошарашивает их “Римской комедией”. И они теряются в догадках, кто же он... Со мной проще, они знают, что я всегда против. А они любят однозначность»⁸⁸.

Независимость и смелость Акимова поражала даже близких друзей. В 1950-х гг., в пору изгнания из Театра комедии, Акимов оформлял для Аркадия Райкина обозрение по сценарию Е. Шварца. Спектакль не раз запрещали, этому решительно сопротивлялся Акимов. «Во многом обязаны мы были презрительной и заносчивой храбрости, с которой обращался Акимов с приезжим начальством, – вспоминал Шварц. – Его ругали при каждом удобном случае за формализм, а он держался с начальством как власть имеющий». Райкин вспоминал акимовскую «черную шутку»: в самый разгар арестов по «ленинградскому делу» Акимов спросил Райкина: «Неужели, Аркадий, мы с тобой такое дерьмо, что нас до сих пор не посадили?»⁸⁹.

⁸⁷ Шарко З. Мое счастье // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет... С. 349.

⁸⁸ Цит по: Фрезинский Б. Акимов и власть. Акимов и мы // Невское время. 1998, 6 сентября.

⁸⁹ Райкин А.И. Воспоминания. СПб., 1999. С. 79.



А.В. Эфрос –
режиссер Центрального Детского
театра им. Ленинского комсомола
в 1953–1960-х гг., Театра на Малой
Бронной в 1970–1980-х гг.,
Театра на Таганке в 1984–1987 гг.

Товстоногова с его смертью закончился определенный этап биографии. А понимать, что это рубеж, прощаться с прошлым, думаю, грустно. Вот такие ощущения у меня остались от вида Товстоногова, стоящего у гроба Акимова»⁹⁰. 7 сентября 1968 года «Вечерний Ленинград» опубликовал некролог Акимову «Рыцарь театра», подписанный Товстоноговым...⁹¹

Как известно, после лишения Ю.П. Любимова гражданства Театр на Таганке оказался обезглавлен. В марте 1984 года Любимова официально освободили от должности и исключили из партии. Когда несколькими московским режиссерам предложили принять руководство

Акимов всегда оставался независимым и последовательным в своих художественных и идеологических ориентирах. Он избегал контактов с властью, но как человек старшего поколения, он не принял сценический язык «Современника» и Таганки, был верен своей особой острой комедийно-сатирической стилиевой манере, условно-декоративной эстетике и высокому этическому нормативу.

Н.П. Акимов покинул мир, листая новый роман Ж. Сименона, в номере гостиницы «Пекин». Напротив, в помещении Театра Сатиры триумфально шли спектакли Театра Комедии. Акимову недавно исполнилось 67 лет. Режиссер К. Гинкас вспоминал: «Товстоногов выступал на гражданской панихиде. Часть его ленинградской жизни прошла... в некоей борьбе с Николаем Павловичем. Собственно, Товстоногов его вытеснил. До войны и после нее Акимов был Богом в Ленинграде. Это значит, что для

⁹⁰ Гинкас К., Яновская Г. Театр с тоталитарным режимом // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет... С. 66.

⁹¹ Товстоногов Г. Рыцарь театра // Вечерний Ленинград. 1968, 7 сентября.

Таганкой, то М. Захаров, В. Дунаев отказались, как жестко выразился один таганковский актер, «от почетной штрейбхерской миссии». А. Эфрос посчитал, что он сможет спасти театр от неминуемой гибели и согласился им руководить.

Эфрос не позиционировал себя борцом и ниспровергателем, хотя тема «Художник и власть» в его творчестве была едва ли не определяющей. Сознательно замкнувшись сферой творчества, Эфрос игнорировал общественную жизнь в ее открытых проявлениях, как и Акимов он не ставил «датных» спектаклей, не делал политических заявлений и деклараций. Однако «поиски правды» – в жизни и в искусстве, в творческом методе – неизбежно выводили его на острие социальной жизни и делали объектом официозной критики и административных преследований. Как Акимов и Товстоногов, он энергично разрушал штампы театрального мышления – и в пору работы в Центральном детском театре, и в московском театре им. Ленинского комсомола, который возглавил в год открытия любимовского Театра на Таганке в 1964 г., и в Театре на Малой Бронной. Как и О. Ефремов, начав в ЦДТ с попыток проникновения в логику и дух подросткового сознания, Эфрос постигал драматизм становления существования характера нового поколения в психологической целостности, в бытовом и социальном срезе. Он осмыслял личностную и гражданскую тему духовной свободы в семье, в школе, в обществе, в пространстве отношений художника и власти. Этот тематический пласт решался целым циклом спектаклей – «Друг мой, Колька», «В добрый час!», «В поисках радости», «В день свадьбы», «Снимается кино», «Чайка», «Мольер»... Характер и обстоятельства Эфрос поставил в теснейшую взаимозависимость с драматизмом времени. Верность человека самому себе сопряжена с верностью художника своим эстетическим и нравственным идеалам, измена себе – это и предательство своего природного дарования. Так, «личная тема» приобретает смысл и накал социальной драмы времени. На разном литературно-драматургическом материале с разными актерами эта тема решалась Эфросом на протяжении всего его творчества.

А.В. Эфрос умер внезапно, 13 января 1987 года, ему был 61 год. В Москву вернулся Ю.П. Любимов. Театр ликовал.

Как актер и как режиссер О. Ефремов с первых своих работ в Центральном детском театре противопоставил себя казенному пафосу официоза. Через собственное исполнительское творчество Ефремов утверждал социальный тип «частного человека» – интеллигента, рабочего, шофера, строителя, врача, инженера. В театре, в кино, на ТВ он играл преимущественно конфликтные роли, объемные житейские характеры, четко определяющие социальное и нравственное содержание времени. И актерам, и публике он предлагал жизненно достоверный тип современного характера, «лицо поколения» в его напряженном, иногда противоречивом поиске правды. Ефремов группировал вокруг



Л. Броневой – Яниница и О. Яковлева – Агафья Тихоновна
в спектакле «Женитьба» Театра на Малой Бронной.
Постановка А. Эфроса, 1975 г.

себя оппозиционно настроенное к сталинскому прошлому окружение – Аксенов, Галич, Анатолий Кузнецов, Солженицын, Петрушевская, Володин, Розов. «Современник» Ефремова постигал и поднимал смысл и многообразное содержание жизни «частного человека» на уровень высоких норм нравственных исканий, вводил повседневный быт в гражданский и художественный контекст времени.

В революционной трилогии («Декабристы», «Народовольцы», «Большевики») Ефремов стремился очистить освободительные идеи от зловещих наслоений крайнего радикализма, хотел обнажить социальные обстоятельства, уродующие человека, подчиняющие его жестким обезличенным стандартам существования, извращающим высокие идеи преобразования жизни циничной и бесчеловечной практикой жесткого террора.

Труппа «Современника» жила по своим независимым законам личного и творческого общения. Здесь не боялись откровенных рискованных суждений и высказываний. «Современнику» запрещены постановки пьес А. Галича, А. Солженицына, Е. Шварца, «Случая в Виши» А. Миллера, отменена намеченная встреча труппы с приехавшим в Москву автором пьесы. В 1959 году возникает иезуитский проект – отправить театр подальше от Москвы в Красноярский край с целью творческого укрепления Ачинского драматического театра. Опасность удалось отодвинуть, но для оздоровления атмосферы в

коллективе директором театра назначили жесткого министерского чиновника. К 1964-му году с «демократией» в театре практически покончено: из названия изъято определение «студия», «Современник» встроен в унифицированную структуру типовых «театрально-зрелищных предприятий».

В 1970 году изначальная идея «Современника» показалась Ефремову в значительной мере исчерпанной. Перед уходом во МХАТ он поставил «прощальный спектакль» – «Чайку», в котором отразил настроения интеллигенции, нарастающий духовный разброд, крах иллюзий шестидесятничества. Пламенное исповедничество обернулось праздной болтовней, призыв к поступку, к действию – шумной декларацией. В 1985 году Ефремов поставил «Чайку» на мхатовской сцене, он стремился обозначить тему обновления жизни ради высокой созидательной цели. В предчувствии грядущей социальной перестройки новая ефремовская «Чайка» была с пониманием воспринята публикой. После спектакля Ефремову позвонил Горбачев, выразил намерение встретиться, поговорить о театральных делах: «Надо нам наш маховик раскручивать». А. Смелянский оказался свидетелем этого разговора: «Ефремов, казалось, общался в своем обычном стиле, не подлаживаясь к собеседнику. Положил трубку и вдруг вытер капельки пота со лба. Заметил мое удивление и с виноватой улыбкой прояснил вполне по-чеховски: “Знаешь, трудно выдавливать из себя раба”»⁹².

О.Н. Ефремов умер 24 мая 2000 года, семидесяти двух лет.

Ю.П. Любимов открыто и демонстративно позиционировал Театр на Таганке как театр политический, он умело и целенаправленно создавал вокруг него общественное мнение, формировал авторитетную «группу поддержки», а параллельно выходил на прямые диалоги с высшими руководителями страны. В противоборство театра и власти Любимов включал и зрителей, использовал их энергетику как своеобразный защитный заслон. Встречи труппы с публикой и обсуждения спектаклей Любимов режиссировал и обставлял как бурный полемический митинг. На обсуждении «Бориса Годунова» 25 апреля 1982 года к микрофону выходили искусствоведы А. Аникст, Е. Полякова, Т. Родина, В. Фролов, О. Фельдман, К. Рудницкий, композиторы Р. Щедрин, А. Шнитке, фольклорист Д. Покровский, историки В. Сахаров, Н. Эйдельман, социологи и публицисты Ю. Карякин, В. Шубкин, режиссеры В. Мотыль, Б. Львов-Анохин, литераторы Б. Окуджава, Б. Можаяев, Л. Жуховицкий, физик С. Капица. Заключал обсуждение Ю. Любимов на кульминационной и даже угрожающей ноте: «Наступает рубеж, и начальники понимают, что будет жестокая схватка ряда крупных художников, живущих в этом госу-

⁹² Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства... С. 156.

дарстве, с такими дурными начальниками. Эти дурные начальники, не уважающие культуру своего народа, граждан своего народа. Один из начальников, когда уходил, сказал мне на прощание, что он не может выносить этого. Зря вы, товарищи начальники, ушли, надо уметь слушать. Почему же мы десятилетиями отважно слушаем поучения, да еще такие, что диву даешься и стыдно слушать»⁹³.

Влияние спектаклей Театра на Таганке «резонировало» далеко за пределы Таганской площади и даже Москвы, оно распространялось на широкие слои населения, проникая в глубь массового сознания, формировало взгляды молодежи, увлекало художественную и научную элиту самого высокого уровня. Это крепило и положение самого театра. Театр создавал общественное мнение, превращая толпы поклонников в сознательных единомышленников. Социальное настроение, порожденное театром, активизировало публику и в Москве, и на гастролях в СССР и за рубежом. Молодежь, интеллигенция, художественная и научная элита в силу своего авторитетного положения создавала театру репутацию, защищала театр от произвола властей. Сподвижники театра на Таганке, авторы спектаклей – известные литераторы, композиторы, художники – А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Окуджава Ю. Карякин В. Быков, Д. Самойлов, Б. Слуцкий, Н. Эрдман, Б. Можаяев, Б. Васильев, Ю. Трифонов, А. Володин, Л. Петрушевская, Ф. Абрамов, переводчики Л. Копелев, М. Донской, Л. Гинзбург, Н. Фрадкин, композиторы М. Таривердиев, Н. Каретников, Д. Шостакович, Э. Денисов, И. Буцко, С. Губайдулина, А. Шнитке, Д. Покровский, художники Б. Бланк, В. Доррер, Э. Стенберг, Ю. Васильев, С. Бархин, Д. Боровский, В. Левенталь, Э. Кочергин.

Зрители всех рангов и положений горели желанием поддержать театр, демонстрировали свою солидарность ночными дискуссиями в ожидании открытия кассы, обсуждали спектакли, отзывы критики, анализировали ситуацию в идеологии, в культурной политике, в стране.

Театр хорошо знали по гастролям, а Любимова – по его постановкам в европейских театрах. В кабинете Любимова стены исписаны автографами политиков, общественных деятелей, художников, ученых. Рауль Кастро, Акира Куросава, Лоуренс Оливье, Генрих Бёльль, Жан-Луи Барро, Артур Миллер, Елена Вайгель... Список отечественных имен не менее значим. Такой авторитетной и представительной «группы поддержки» не было ни у одного советского театра. «В этот слой, – вспоминал В. Аксенов, – кроме деятелей искусств как молодых, так и старых, вошел большой отряд сознательной научной и технической интеллигенции, и даже среди партийной бюрократии в те времена появилось немало людей, которых можно было бы с большой легкостью отнести к либеральному слою, чем к замшелым идеологи-

⁹³ «Борис Годунов» на Таганке // Вопросы театра. М., 1990. С. 328.

ческим носорогам.... Нельзя переоценить, но нельзя и недооценить либеральное мнение, дискуссии в частных домах, или скажем, на курортах, или все эти московские “кухонные салоны”. Во многих критических ситуациях мнение отечественного либерального слоя оказывало на власти большее давление, чем даже мировая пресса»⁹⁴.

Уже находясь в Англии, Любимов заявил корреспонденту газеты «Таймс»: правительственные чиновники невежественны, некомпетентны, они вредят культурному престижу страны. А спустя четыре месяца в другом интервью режиссер поставил советским властям ультиматум: «Я должен подождать, пока мне не будут предоставлены условия, при которых я могу работать. Там есть министр культуры Демичев. Я жду того, что он получит отставку, а он ждет того, что я умру; но что ж, посмотрим»⁹⁵.

22 декабря 1986 года Любимов из Вашингтона отправил в Кремль телеграмму: «Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом – Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией. Я верю в серьезные намерения Вашего правительства по устранению несправедливостей прошлого правления. С уважением, Юрий Любимов»⁹⁶. В 1987 году Ю.П. Любимов вернулся в Москву.

Выбор М.А. Захаровым своей художественной позиции обусловлен присущей ему личностной театрально-профессиональной энергетикой, достаточно распространенным в творческой среде «маятниковым сознанием». «Амплитуда колебаний» гражданского и творческого поведения Захарова своеобразно сочетала центробежность и центростремительность социально-психологической динамики, острую политическую и художественную интуицию, чуткую реактивность на «настроения времени».

Марк Захаров формировался в недрах любительского Студенческого театра МГУ как постановщик «Карьеры Артуро Уи» Б. Брехта, «Дракона» Е. Шварца, «Хочу быть честным» В. Войновича, что уже весьма показательно. Такой репертуар во многом определил его дальнейшие творческие поиски. Захаров по возрасту близок поколению, идущему на смену «шестидесятникам», на сцене 70–80-х гг. ему удалось создать тип молодежной субкультуры, которая и сегодня остается актуальной и востребованной. Она «проросла» в «Доходном месте», поставленном Захаровым в Театре сатиры, где роль молодого Жадова, придавленного дремучими чиновниками, темпераментно и пронзительно сыграл кумир молодежи А. Миронов. Еще ярче

⁹⁴ Аксенов В. Театральная вешалка // Панорама. 1984, 20 января. С. 4.

⁹⁵ Гершкович А. Театр на Таганке. С. 141.

⁹⁶ Там же. С. 145.

молодежная субкультура утвердилась на сцене Ленкома в спектаклях «Темп–1929», «Автоград–ХХI», в которых экзальтированный восторг молодых строителей коммунизма синтезировался в оглушительном шквале современных дискотечно-шлягерных ритмов.

Связь Захарова с Таганкой очевидна в озорстве «Тиля» и в стилевом сходстве, в типажной близости актеров и прежде всего Высоцкого и Караченцева, в политической переключке спектаклей. В фольклорно-балаганном «Тиле» уличный озорник вдруг преобразался в национального героя, бросавшего вызов власти и толпе: «Время подлым не бывает – только люди!».

Расхождения Захарова и Любимова обнажены в стратегическом поведении, в определении места и времени, в понимании – где, как, когда, в какой дозировке политическое озорство уместно демонстрировать. В отличие от Любимова, Захаров осмотрителен и гибок, он не подвергся вынужденной эмиграции, не угрожал бросить на стол партбилет, но эффектно спалил его в пепельнице на глазах изумленной телевизионной публики, когда из Конституции СССР изъяли 6 статью и парашеты подъезда ЦК КПСС на Старой площади были, как осенний сквер, засыпаны брошенными красными книжками московских коммунистов. Если у Товстоногова кульминацией его режиссуры стала «История лошади», у Любимова – «Борис Годунов», у Эфроса – «Три сестры», у Ефремова – «Чайка», то, как полагает Смелянский, кульминацией режиссерской карьеры Захарова стало сжигание партбилета на 1-м канале ТВ.

Реакция на «настроение момента», на политическую конъюнктуру у Захарова стремительна и точечна, он как цирковой канатоходец азартно подтанцовывал и подыгрывал экзальтированной социальной эйфории, заслонившись от попреков власти ссылкой на необходимость уметь в трудных условиях социальных «надломов» манипулировать массовыми эмоциями.

Для Эфроса в свое время руководство Театром Ленинского комсомола обернулось административной ссылкой в Театр на Малой Бронной – тема «человек и общество», «художник и власть» обнаружила свою явную неуместность в репертуаре труппы, ведомственно подчиненной ЦК комсомола. Захаров вывеску молодежного театра обернул в свою пользу; идеологическому аппарату ЦК ВЛКСМ предложил стать защитником молодежной культуры, а театр «Ленком» позиционировал как выразителя сознания нового поколения, противостоящего негативным агрессивным настроениям.

К середине 1980-х гг. Захаров приобрел прочную репутацию легитимного художника-политика, автора радикальных предложений по реформированию не только театрального дела, но и всего советского общества. Он – народный артист СССР, секретарь Союза театральных деятелей, лауреат госпремий СССР и РСФСР, народный депутат СССР, член комитета Верховного Совета СССР по науке, народному образованию и воспитанию, член Высшего консультативного совета

при Председателе Президиума Верховного Совета РСФСР, член Президентского консультативного совета и др. Захаров регулярно выступает на ТВ, на страницах массовой прессы, с программными аналитическими статьями, встречается с руководителями страны. «Не желая славословить нашему высшему руководству, – признается Захаров, – скажу: нередко приходилось удивляться тому, что Горбачеву удалось изменять настроению такого большого количества людей. Такое умение – часть нашей режиссерской профессии, и именно с точки зрения режиссера меня удивляло и поражало подобное мастерство... И такие качества нашего политического лидера я как профессионал оцениваю очень высоко»⁹⁷.

Но президенты приходят и уходят... Новый руководитель страны Б. Ельцин простодушно Захарову признался: «Я так и не научился обманывать». «Так нельзя, – поправил его Захаров. – Политика – грязная вещь. Надо обманывать». Ельцин, как пишет Захаров, категорически не согласился, Захаров стоял на своем: «Есть одно качество, за которое я, как театральный режиссер, ценю нашего президента: не боится терпеть рядом с собой яркие фигуры, людей новой генерации». Не побоялся Ельцин и соседства Захарова⁹⁸.

13 октября 1993 года в «Ленкоме» широко праздновалось 60-летие М. Захарова, которое превратилось в горячее братание творческой интеллигенции с высшими властями страны, щедро одарившими любимых лицедеев званиями, наградами, машинами, квартирами и пр., но это уже за хронологическими рамками повествования.

Противостояние (как, впрочем, и братание) художника и власти побуждало обе стороны апеллировать «к народу», «к массам» как некой последней инстанции. Когда власти обрушились на Б. Пастернака за согласие принять Нобелевскую премию, в поддержку «верхов», как обычно, были рекрутированы «простые трудящиеся». Со страниц «Литературной газеты» (1958, 1 ноября) возмущался экскаваторщик Филипп Васильцов. «Что за оказия? Газеты пишут про какого-то Пастернака. Будто бы есть такой писатель. Ничего о нем я до сих пор не знал, никогда его книг не читал. А какая там буря в луже у Пастернака? Как у лягушки в болоте. Бывает такое болотце вместе с лягушкой мой ковш зачерпнет, да выкинет. Допустим, лягушка недовольна и она квакает. А мне, строителю, слушать ее некогда. Мы делом заняты. Нет, я не читал Пастернака. Но знаю, в литературе без лягушек лучше»⁹⁹.

Филиппу Васильцову (если это, конечно, не фольклорный персонаж, рожденный в редакционной курилке) сильно повезло – он встретил в отделе писем «Литгазеты» талантливого стилиста; в лихой

⁹⁷ Захаров М. Обретение компромисса // Театр. 1990, № 4. С. 31.

⁹⁸ Захаров М. Визит к президенту // Известия. 1992, 22 апреля.

⁹⁹ Васильцов Филипп, старший машинист экскаватора. Лягушка в болоте // Лит. газета. 1958, 1 ноября.

образной лексике читательского высказывания слышится озорная провокационная издевка опытного литобработчика.

Между тем в коммуникативном поле такие широко тиражируемые «мнения народные» получали непредсказуемый резонанс и своеобразно интерпретировались как художниками, так и аудиторией. По сути дела, публику преднамеренно включали в диалог власти и художника как некоего третейского судью, но результаты такого «подключения» были подчас неожиданны. Природу такого социально-психологического феномена отношений сцены и публики оценил С. Юрский в своей книге «Игра в жизнь». С. Юрский ставит себя на место «рядового зрителя», который размышляет: «Я лично не читал ни Булгакова, ни Мандельштама, ни Пастернака, но слышал, что они вроде запрещенные, что ли?! И этого артиста... то ли куда-то не пустили, то ли откуда-то вытолкали, вон, даже афиши нормальной нет, как обычно в нашем ДК... а вот возьму да и пойду!». – «Это очень советский феномен, – продолжает Юрский. – Теперь, произнося прилагательное “советский” мы имеем в виду нечто отрицательное – “совковый”. Но в данном случае можно было наблюдать явление с положительным знаком. Привычное: “Я Пастернака не читал, но категорически его не принимаю и осуждаю!” – это было! И это было чувство толпы. Но я на своем личном опыте много раз ощутил обратное, – подчеркивает С. Юрский. – “Я Пастернака не читал, но так как в газетах его осуждают, я заранее выражаю ему свое одобрение! Вот артист со сцены, смотри-ка, громко объявил: Борис Пастернак. Три зимних стихотворения – и несколько человек в зале сразу захлопали, они, наверное, знают, что это за стихотворения. Я не знаю, но и я захопаю, потому что это правильно, и я за Пастернака, нечего наваливаться на человека! Вот чувствую, что мы с женой хорошее дело делаем тем, что хлопаем”. Юрский продолжает: «Горжусь тем, что я (не я один, конечно, но среди других и я) рекрутировал людей в интеллигенцию. Никогда не искал маленьких зальчиков “для своих”, “для знающих – понимающих”, а соединял в больших залах знающих и незнающих и знакомил их друг с другом. Горжусь тем, что на пространствах огромной страны всегда находились люди, ждущие от театра не простого, а сложного. Горжусь моими зрителями»¹⁰⁰.

Харизматические образы героев, созданные актерами «Современника», БДТ, Театра на Малой Бронной, Театра Комедии, Таганки, Ленкома существовали и взаимовлияли в плотном информационном и идеологическом потоке, выплескивались в публику и возвращались в профессиональное сознание, переплавлялись в многообразие новых персонажей и снова возвращались публике.

В 1980 году Любимов, защищая спектакль о В. Высоцком, объяснял Ю. Андропову: у Высоцкого миллионы поклонников и запрет

¹⁰⁰ Юрский С.Ю. Игра в жизнь. С. 80.

представления повредит репутации Советского Союза на Западе. Апелляция к Западу – «что скажет заграница?!» – сохраняла свою весомость, как, впрочем, и апелляция к зрителю. А. Гершкович свидетельствует: «Любимова поддерживала в его поисках не только зеленая молодежь, но и некоторые старые большевики, отсидевшие положенный срок по сталинским тюрьмам и концлагерям. Они проявляли подчас особую активность: терять им было нечего, с ними носились, их кормили в правительственных столовых, время от времени приглашали в ЦК “за советом”. В народе их в шутку прозвали “народными мстителями”. После “Десяти дней...” Джона Рида, в которых Любимов воскресил атмосферу их юности, энтузиазм и чересполосицу Октября, они создали своеобразный клуб “друзей театра”, сплотившийся вокруг энергичного Льва Матвеевича Портнова. Не сломленный восемнадцатью годами ГУЛАГа, сохранивший и на восьмом десятке лет любовь к искусству, он был поистине неутомим. Организовывал коллективные просмотры премьер Таганки старыми большевиками, учеными, интеллигенцией Москвы, снабжал билетами и контрамарками “нужных людей”, формировал общественное мнение вокруг театра. Старая “ленинская гвардия” охотно писала коллективные письма в высшие инстанции, вплоть до Брежнева и секретариата ЦК, требуя сохранить Таганку, дать ей возможность работать, как она хочет»¹⁰¹.

* * *

Стратегическое идеологическое видение художником социальной ситуации предполагает определение и решение тактических задач. Четкий общественный идеал дает направления, на которые художник мог бы творчески ориентироваться. Попытки сопротивления большевистской идеологии приносили относительные успехи. Станислав Лем как-то задался вопросом: «Ну даже если вам удастся проломить лбом стену, что вы будете делать в соседней камере?». Ответ лежал на поверхности – то же самое... Два столетиями раньше Н.М. Карамзин заметил: «Терпеть без подлости не можно». Терпение развращает, художник мечется между свободой и властью, духом и силой, подкрадывается двойная мораль, она подсказывает – приоритет государства подавляет личность.

Поединок художника и власти имеет последствия для обеих сторон. Власть растлевает художника, но и художники расшатывали идеологический монополизм, растлевали сознание номенклатурных чиновников, по сути дела «перевербовывая» их в свой лагерь. Властным персонам нередко льстит близость к художнику, возможность оказаться «своим» в «мире искусства», «советчиком», «вершителем судеб», судьей, экспертом, ценителем и даже соучастником художест-

¹⁰¹ См.: Гершкович А. Указ. соч. С. 135.

венного процесса, превратиться из функционера-запретителя в друга-покровителя. Но и художникам близость к власти бывает не чужда – какое открывается игровое «поле чудес», просыпается азарт выигрыша!

Художникам тоже выгодно привлечь «колеблющихся», «заком-плексованных» чиновников на свою сторону. Так действовал Ефремов в пору его руководства «Современником», когда в порядке укрепления административного состава театр возглавил назначенный «жесткий» администратор, вскоре ставший активным защитником труппы. Покровителя Ефремов нашел и в лице министра культуры Фурцевой, благодаря которой театру удавалось ставить спектакли, минуя цензурные разрешения. Евтушенко защищал Таганку в письмах Брежневу, Любимов «телефонно» общался с Андроповым, Захаров вдохновенно описывал добродетели Горбачева, Ельцина, Лужкова... Весомые аргументы как и демагогия, лукавство, лесть шли в ход, когда надо было спасти спектакль, театр, труппу. Таков был способ выживания, достижения успеха – ими в разной мере и стиливой манере владели почти все художники. Прекрасный тезис «жить не по лжи» в реальных условиях часто оказывался неконструктивен. Приходилось «поступаться принципами» на скользкой тропе *разумного* компромисса, лукавого соглядатайства, изящного приспособленчества – ради достижения художественной цели. В искусстве демагогической эквилибристики важно было устоять на почве реальности, не потерять репутации – творческой и гражданской. Акимов «держал удар» изящным и язвительным сарказмом и уничтожающей разоблачительной иронией, Любимов отвечал стремительной неотразимой напористостью и хваткой, Товстоногов заслонялся весомостью регулярных «датных спектаклей», Ефремов – прямоотой, непримиримостью, открытостью, чуть лукавым обаянием и неотразимой обходительностью... Эфросу демагогия была чужда и оскорбительна, он уходил в оборону и потому проигрывал силовому напору, зато Захаров и в своем открытом сервиллизме с игровой невозмутимостью входил в репутационную «зону риска». Но что безусловно – благодаря умелой, ловкой и даже талантливой демагогической тактике театральным лидерам удавалось поставить и обнародовать свои сценические шедевры, позиционируя их как свидетельства лояльности государственной идеологии, ее высоких ценностных ориентиров. Так художники отвечали власти на предложение партнерства, изначально понимая его неравенство, делая вид, что верят в возможность «истину царям с улыбкой (а иногда и без нее) говорить».

Каждая сторона предлагает свой социальный идеал и настаивает на его приоритете. Художнику дорога «презумпция нравственности» в конкретном и в широком смысле. Художник поставлен перед альтернативой – нравственность или целесообразность и в конечном счете вопрос для него не в том, нравственна ли власть и ее политика. Вопрос в том, нравственен ли человек, добровольно или вынужденно занимающийся политикой и состоящий при власти.

В 1977-м писатель Г. Владимов обличал своих высокочиновных коллег-литераторов: «Уже не за себя одного, но за всех, вами исключенных, оформленных к уничтожению, забвению, я исключаю вас из моей жизни... Колокол звонит по каждому из нас и каждый этот звон заслужен: каждый был гонителем, когда изгоняли товарища — пускай мы не наносили удара, но поддерживали вас своими именами, авторитетом, своим молчаливым присутствием!»¹⁰². Г. Владимов итожил «оттепельные» десятилетия. Интеллигенция проигрывала в противоборстве с властью, в жизнь входило уже новое поколение «застоя», для которого романтика независимого инакомыслия осталась в прошлом, его больше привлекала норма благополучного «двойного стандарта», когда свободное слово оставалось звучать «в своем кругу» и не представляло особой опасности. В. Маканин в романе «Один и одна» повествовал о студентах «оттепельных лет», горящих желанием самосовершенствования, творчества, подвижничества. Но уже с течением времени в конце 60-х они оказываются невостребованными, обреченными на мелочное выяснение отношений, вытеснены энергичными приспособленцами, «людьми свиты», ловкими исполнителями указаний «идеологов двоемыслия», в недрах которого формировалась модель нравственного и политического компромисса — «социализма с человеческим лицом». Большевизм вновь подавлял личность, индивидуальность, «частный человек» принижался, общество строилось на заповедях «коллективной мудрости» и правоты партийного диктата.

Установки новой генерации интеллигентов охарактеризованы в откровенных суждениях 1997 года известного публициста и общественного деятеля А. Бовина: «Не скрою, и мне часто хочется оглянуться назад, вспомнить прошлое, даже побывать в нем. Ведь я вступил в партию, когда мне еще не исполнилось 22 года (после XX съезда и «венгерских» и «польских» событий. — *В.Д.*). Не потому, что думал о карьере, а потому, что вокруг меня хорошие люди были коммунистами. И не только носил партийный билет, но чувствовал себя коммунистом — где бы ни работал, старался работать с полной отдачей, на совесть. И когда был народным судьей, и когда работал консультантом ЦК КПСС, и когда почти двадцать лет подписывал свои статьи «политический обозреватель „Известий“». Иногда тяжело приходилось. Наступал на горло собственной песне. Никогда не прощу себе, что я — хотя и трепыхался иногда в качестве либерала или, скажем, демократа — все же принадлежал к тому большинству, молчание, послушание которого в конечном счете привело всех нас к катастрофе»¹⁰³.

¹⁰² См.: Как управлять литературой // Лит. газета, 1993, 15 мая. С. 6.

¹⁰³ *Бовин А.* Президент должен соответствовать калибру страны // Известия, 1996, 15 июня. С. 2.

На определенном этапе художники-шестидесятники обрели огромную социальную энергетiku, и государство вынуждено было с ними считаться, хотя и стремилось внести раскол в их ряды.. Энергия сопротивления, несогласия, солидарность либеральной интеллигенции, духовная готовность овладевать информацией, помочь репрессированным отозвались широко общественным резонансом. Призыв А. Солженицына «Не лгать! Не участвовать во лжи! Не поддерживать ложь» оказался воспринят разными слоями населения. Солженицын призывал помочь новому поколению: «Жаль молодежь? Но и чье же будущее, как не их? Из кого ж мы и ждем жертвенную элиту? Для кого ж мы и томимся этим будущим? Мы-то стары. Если они сами себе не построят честного общества, то и не увидят его никогда»¹⁰⁴.

Огромную роль в массовом признании Театра на Таганке играли его актеры, популярности которых в немалой степени способствовала их поэтическая «бардовская» известность, участие во множестве концертов, в широко тиражированных кинофильмах, теле- и радиоспектаклях. Это был мощный «бренд», всенародное признание, с которым властям приходилось считаться.

Популярность театра и его актеров не определялась только их участием в спектаклях. За Высоцким кроме ролей, сыгранных на подмостках Таганки, тянулся шлейф множества ярчайших характеров, воплощенных в собственных песнях, в кинофильмах и концертных выступлениях. В пространстве от комедийных, пародийно-ернических до высокотрагедийных характеров разместилось огромное количество персонажей, масок, от пронзительно-драматических до клоунских и даже басенных. Но сила вдохновения и таланта Высоцкого рождала мощь эмоционального отклика, пробуждала способность заражать соучастием, сопереживанием, состраданием к персонажу, который воспринимался публикой в неразрывном единении с его личностью. Публика воспринимала Высоцкого не как интерпретатора сценических характеров, не как исполнителя музыкально-драматического текста, но как символ, знак, эмблему, метафору совокупности реальных судеб, материализовавшихся в одном человеке. Живой контакт с актером становился для зрителя более важным, приоритетным, чем общение с героем, персонажем.

В. Высоцкий начал сниматься в кино в 1959 года; в фильме «Сверстницы» он сыграл озорного студента Петю. Всесоюзную известность ему принесла картина «Вертикаль» 1967 года, в которой он исполнил собственные песни, сразу ставшие модными шлягерами и рэп-тиражированные на магнитоленке и грампластинках. За двадцать с небольшим лет он снялся в тридцати фильмах, в сериале «Место встречи изменить нельзя», в картинах «Служили два товарища»,

¹⁰⁴ *Солженицын А. Образованщина // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 149.*

«Хозяин тайги», «Плохой хороший человек», «Карьера Димы Горина», «Опасные гастроли», в пушкинском «Каменном госте» он сыграл Дон Гуана. Фильмы Высоцкого и его песни имели рекордные показатели востребованности, посещаемости. «В этой ситуации песни Высоцкого выполняют важную общественную миссию, – пишет исследователь. – Бард надевал разные маски, которые «прирастали» к нему, актеру высочайшего уровня, значительно плотнее, чем к традиционным поэтам-песенникам или эстрадным исполнителям. Таким образом, он давал слушателю большую, чем в ситуации “обычной” “эстрады”, возможность примерить эти маски на себя. Причем набор масок, которые предлагал Высоцкий, был необыкновенно широк и разнообразен <...> Вы можете ощутить себя солдатом времен Великой Отечественной войны и средневековым рыцарем, космонавтом, летящим на “Тау Кита”, и скоморохом, спортсменом самого широкого профиля (конькобежцем, вратарем, боксером, шахматистом, штангистом), Гамлетом и водителем дальних перевозок, парашютистом и люмпеном, попавшим “по пьянке” в милицию, загнанным волком и охотником-загонщиком... (Такое контрастное перечисление можно продолжать очень долго: ведь по некоторым подсчетам Высоцкий – автор более шестисот песен.) Наконец, благодаря Высоцкому слушатель может испытать экстремальные психические состояния: напряжение канатоходца, ощущение эмоционального предела, которое владеет его лирическим героем, погоняющим “привередливых коней” “на краю” – бездны, смерти»¹⁰⁵.

Аллу Демидову публика хорошо знала по фильмам «Дневные звезды» – она сыграла роль Ольги Берггольц, – «Служили два товарища», «Щит и меч». В фильме «Шестое июля» Демидова сыграла эсерку Марию Спиридонову, в фильме А. Тарковского «Зеркало» – Лизу, в чеховской «Чайке» – Аркадину, герцогиню Мальборо – в телесериале «Стакан воды» по Э. Скрибу. В. Золотухин – герой фильмов «Хозяин тайги», «Бумбараш», «Цветы запоздалые», «На всю оставшуюся жизнь». В «Маленьких трагедиях» он сыграл Моцарта, партнером в роли Сальери был И. Смоктуновский. Леонид Филатов играл в фильмах «Вам и не снилось», «Город первой любви», «Капитанская дочка», «Успех», «Экипаж», Николай Губенко – в фильмах «Мне двадцать лет», «Они сражались за родину», «Пароль не нужен», «Тема», Инна Ульянова стала известной после «Покровских ворот». Да и сам Юрий Любимов был «любимцем публики» благодаря «Беспокойному хозяйству», «Кубанским казакам», телефильму по булгаковскому «Мольеру», снятому Анатолием Эфросом.

Таким образом, «представительность» Театра на Таганке, его авторитет интенсивно закреплялись кино- и телеэкраном в сознании са-

¹⁰⁵ Кагановская Л. Гонка вооружений, трансгендер и застой // Веселые человечки. Культурные герои советского детства. М., 2008. С. 308.

мой широкой публики, в том числе и той, которая спектаклей театра не видела и если и знала о них, то только понаслышке. Но и в таком «виртуальном виде» Театр на Таганке становился важной деталью «картины мира» своего поколения...

Харизматические образы героев, созданные актерами «Современника», БДТ, Театра комедии, Таганки, Ленкома существовали и взаимовлияли в плотном информационном и идеологическом потоке, выплескивались в публику и возвращались в профессиональное сознание, переплавлялись в многообразие новых персонажей и функционирующих в представлениях публики.

Источники художественного образа, эмоции, которые потом формировали харизму героя и передавались в зрительный зал, пути формирования общественного настроения, были различными и часто непредугаданными. А. Смелянский рассказывает, как возник впечатляющий образ князя Мышкина у Смоктуновского на сцене БДТ. В коридорах «Ленфильма» Смоктуновский заметил человека с очень выразительным лицом, стоящего у колонны посреди толпы, поглощенного чтением книги. «Это было редкое публичное одиночество: ленфильмовская толпа обтекала его со всех сторон, а человек существовал сам по себе, никого не замечая, погруженный в книгу, в свои мысли. На следующий день, на репетиции “Идиота” партнеры Смоктуновского и режиссер были поражены каким-то внутренним переворотом, происшедшим с князем Мышкиным. Станиславский бы сказал, что актер «зазеркнулся», то есть нашел душу роли и ее облик. Потом Смоктуновский узнает, что тот человек на “Ленфильме” только что вернулся из лагеря, в котором пробыл много лет. “Идиот” стал “весной света” нашего театра. Герой новой сцены соткался из воздуха времени, из лагерной пыли, из норильских заполярных ночей. Князь Мышкин явился из опыта актера Смоктуновского и из опыта тех миллионов безымянных, которых представил воображению артиста молчаливо стоящий в толпе, по тюремному коротко остриженный человек»¹⁰⁶.

«Публичные люди» – общественные деятели, художники, литераторы, ученые, – приобретая популярность, известность, авторитет, становятся своего рода «референтной группой» в обществе. Доверие к ним предполагает «принятие ими полномочий» на выражение интересов и чаяний масс или, по крайней мере, определенных субкультурных сообществ. Такое доверие возвышает, облагораживает, укрепляет репутацию, харизму, имидж, оно свидетельствует о признании норм поведения человека, о нравственности его деяний, которые ведут общество к моральному оздоровлению, к утверждению социальной справедливости.

Этим социально-психологическим рычагом демагогически пользуются политики, рекрутируя в ряды своих единомышленников

¹⁰⁶ Смелянский А.М. Предлагаемые обстоятельства... С. 29

популярных харизматических деятелей искусства, науки в ходе разного рода избирательных кампаний. Вместе с тем и «референтная группа» отнюдь не однородна – «официозные правдоискатели» принимают сложившийся социальный порядок безусловно, становятся его волонтерами, «приводными ремнями» власти, противопоставляют себя «правдоискателям», «инакомыслящим», диссидентам.

Моральная проблема неразрешима вне рамок проблемы социальной. Личная ответственность человека – художника, ученого, общественного деятеля, идеолога – за коллективный подвиг или за коллективное преступление – остается за каждым, она «персональна» и не может «списываться» «отдельными недостатками» и «просчетами» системы – человек при всех обстоятельствах остается хозяином своей судьбы – личной, профессиональной. «Наружу выходит столько истины, сколько мы выводим, – рассуждал Галилей В. Высоцкого в таганковском спектакле “Жизнь Галилея”. – Я предал свое призвание, и человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки».

Конечно, между искусством и государством, художником и властью при всех политических режимах возникают сложные отношения. Широковещательно артикулируя свои идеалы, художник неизбежно выступает сторонником или противником корпоративных интересов, властных сил, партийных группировок, наконец, своих коллег, которые сотрудничают с властью или находятся в оппозиции к ней. Аргументируя общественную позицию, воплощаемую в своих произведениях, художники апеллируют опять же к «высшей истине», к «правде жизни», к «правде времени», оказываются перед выбором – оставаться верным нравственным, эстетическим, художественным, гражданским идеалам, «своей правде» или сознательно подчинить творчество политическим конъюнктурным задачам, стать рупором власти, при этом пытаясь сохранить привлекательную для общества репутацию самоотверженного правдоискателя и пр. Однако рано или поздно существование по двойному стандарту мстит оскудением природного таланта, внутренним душевным разладом, моральным вырождением, личной катастрофой. Непростые судьбы художников тому пример.

Глава девятая

ТЕАТР ГЛАЗАМИ СОЦИОЛОГОВ

Социокультурная ситуация: взгляд ученых и художников

Политическая и социокультурная ситуация в Советском Союзе конца 1960 – начала 1980-х гг. характеризуется рядом острых противоречий, смещается стратификация общества, обнаруживается резкий дисбаланс в использовании трудовых ресурсов, и как следствие – нарушение общественного равновесия, провоцирующее рост социальной напряженности. Возрос отток населения из малых городов, рабочих поселков, сельских районов. В крупных городах наметилось явное перепроизводство инженеров, техников, гуманитариев, обострился дефицит строительных рабочих, водителей автомобилей, троллейбусов, трамваев, машинистов поездов, работников обслуживания – их столичные и крупные города рекрутируют «по лимиту» из дальних регионов. Интенсивная стихийная миграция разрушала систему жизнеобеспечения страны, сложившиеся демографические соотношения. Противоестественная урбанизация, усилившаяся маргинализация разрушала устойчивые культурные традиции. В то же время имущественная обеспеченность приближенной к властным структурам «номенклатуры» на фоне обеднения широких слоев населения воспринималась в обществе, воспитанном в нормах социалистической уравниловки, как опасное нарушение норм социальной справедливости.

Угроза политического и социально-экономического кризиса становилась очевидной. В этих условиях некоторые широко мыслящие специалисты элитного уровня, с позицией которых власть вынуждена была считаться, отчетливо артикулировали свои суждения и концепции относительно совершенствования жизнеустройства. Физики А. Сахаров и В. Турчин, историки А. Некрич, М. Гефтер, Р. Медведев, генетик Ж. Медведев, социолог Ю.А. Левада, видные экологи, экономисты, деятели культуры активизировали общественное сознание, способствовали освобождению его от официозного догматизма, стимулировали свободомыслие, зарождение правозащитных идей, наконец, объективно содействовали созреванию оппозиции, дисси-

дентского движения. Заметную роль в этом сыграл журнал «Новый мир» А. Твардовского и близкие ему литераторы, журнал «Юность», созданный В. Катаевым, переданный вскоре Б. Полевому, круг поколения молодых «шестидесятников». Значимой была деятельность драматургов, режиссеров, актеров, сценографов, группировавшихся вокруг Центрального детского театра, «Современника», Театра им. Ленинского комсомола в пору руководства им А. Эфросом, Театра на М. Бронной, Театра драмы и комедии на Таганке, Большого драматического театра в Ленинграде, некоторых творческих объединений «Мосфильма», «Ленфильма», студии имени М. Горького и др. Идеино-консолидирующую роль играли многие неформальные клубно-кружковые объединения молодых литераторов, музыкантов, художников, философов, искусствоведов, противившихся агрессивному напору официальной пропаганды. Можно считать, что духовная жизнь России 1960-80-х гг. вобрала сложный и противоречивый социальный, культурный, психологический, нравственный опыт предшествующих лет.

Власть, демагогически пропагандирующая разрядку международной напряженности, остро реагировала на политические, идеологические, экономические срывы внутри страны. После отставки Н. Хрущева осенью 1964 года власть отказалась от широко декларированного форсированного продвижения к коммунизму и начала разрабатывать программы осуществления «реального социализма». Их пропагандистское обеспечение должно было разрядить растущую социальную напряженность. Параллельно в стране усиливается идеологический диктат, масштаб силовых репрессий по отношению к научной и творческой интеллигенции как к генераторам идей социальных и демократических преобразований, к населению в целом, недовольному качеством жизни, ее духовным содержанием и низким экономическим уровнем. На практике официозная установка «на стабилизацию жизни» оборачивалась внедрением жестких идеологических нормативов, развитием «теневой экономики», укреплением в массовом сознании «двойного стандарта» мышления и поведения. Отрыв пропагандистских заклинаний от повседневности реального бытия обострялся преследованиями неугодных режиму лиц, разгромами демонстраций, арестами в Москве, Ленинграде, в прибалтийских и кавказских республиках, расстрелом безоружной толпы рабочих в Новочеркасске в 1962-м и др. Власть стремится укрепить свое положение декоративными агитационно-пропагандистскими акциями. 1970-й год – год «всемирного торжества ленинских идей» в связи со столетием вождя. 1976-й – XXV-й съезд, демонстрирующий достижения в строительстве «реального социализма». 1977-й год – торжества в честь 60-летия Октября, 1979-й – присуждение Л. Брежневу Ленинской премии по литературе. Однако завершилось десятилетие началом позорной войны в Афганистане.

В 1974-м прозвучал солженицынский призыв к «частному человеку» – «Жить не по лжи», его смысл и пафос во многом определяли общественное настроение. Даже традиционные в советском искусстве маски «новатора» и «консерватора» теперь апеллировали не к трескучим партийным заповедям, но к личностному сознанию, к «здоровому смыслу», к народному суждению. Литература, театр, кинематограф предлагали публике принципиально новые, здоровые модели отношений, проигрывали возможные варианты социальных, производственных, нравственных, житейских ситуаций, в которых одиозные «номенклатурные» лидеры вытеснялись неформальными личностными «человеческими» авторитетами. Такое разрешение социально-психологических коллизий находило в массовой читательской и зрительской аудитории понимание и поддержку, а в сфере гуманитарных и общественных наук, в социологии, в социальной психологии анализ реальных поведенческих моделей и развития общества в целом определил направление серьезных научных изысканий.

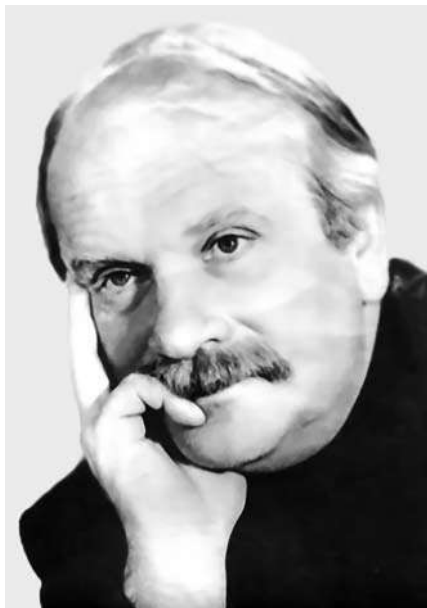
К 1970-м годам даже оголтело-консервативным «аппаратным фигурам» стало ясно – сохранить экономику страны прежними административно-командными усилиями невозможно. Новый «социальный заказ» сформулировал Л. Брежнев на XXIV съезде КПСС: «Соединить достижения НТР с преимуществами социалистического общества». Иными словами – для спасения страны, ее идеологического и экономического потенциала необходимы не митингующие агитаторы горланы-главари, не угрюмые «товарищи из центра» комиссары-политруки, а опытные, знающие, образованные специалисты, мастера «дела». Но их могло выдвинуть только поколение 70-х, духовное и профессиональное становление которого пришлось на «оттепель» 50–60-х гг.

Хотя 1970–1980-е гг. ознаменовались резким обострением политических репрессий, ссылками, арестами, выдворением за рубеж активных правозащитников, власти не удалось с корнем вытравить диссидентство. Возобновляется выпуск «Хроники текущих событий», воссоздаются группы наблюдения за выполнением в СССР Хельсинкских соглашений, начинает деятельность Христианский комитет по защите верующих Глеба Якунина, из-за рубежа по каналам СМИ к советскому читателю приходят проза, публицистика, поэзия А. Солженицына, В. Максимова, Л. Копелева, Ю. Белинкова, В. Аксенова, И. Бродского, А. Галича, А. Гладилина, А. Зиновьева, Н. Коржавина, В. Некрасова, Г. Владимова, В. Войновича и др. Идеями, мотивами, направленностью новоэмигрантская литература сопрягается с публикуемыми в СССР произведениями Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова М. Булгакова, Ю. Трифонова, В. Богомолова, В. Распутина, В. Шукшина, В. Маканина, А. Битова, Б. Окуджавы В. Катаева, бр. Стругацких, Л. Зорина, Л. Петрушевской, А. Володина...

Политический контекст событий тесно связан с художественным – присуждение А. Солженицыну Нобелевской премии свиде-

тельствует о его всеобщем признании. Протестующее письмо А. Сахарова Л. Брежневу становится достоянием мировой общественности. В 1977 г. в Центральном доме литераторов в Москве проходит скандальная дискуссия «Классика и мы», размежевавшая творческую интеллигенцию на идеологически противостоящие лагеря. 1970-е г. завершаются погромом литературного альманаха «Метрополь», скандальными запретами фильмов А. Тарковского, М. Калика, Г. Панфилова, А. Германа, спектаклей П. Фоменко, М. Захарова, Г. Товстоногова, Н. Акимова, М. Розовского и др.

Пресс идеологической и административно-командной системы, размывание нравственных критериев, дегуманизация общественной жизни вызвали сопротивление в самых разных социальных слоях. Зародыши скрытого и явного несогласия проросли из зерен, брошенных в общественное сознание в годы послесталинской «оттепели», на почве которой зрела духовная оппозиция. Хотя диссидентское движение, не обретя широкой социальной опоры, к началу 1980-х гг. оказалось придавлено, тем не менее в самых разных слоях общества, в научной, в творческой, в молодежной среде возникали «модели» социальных преобразований, в публицистических манифестах, спектаклях, кинокартинах и телефильмах, в прозе, поэзии, в городском фольклоре аккумулировались общественные настроения прошедших десятилетий. Они в известной степени стали реальными предпосылками, способствовавшими формированию духовного, интеллектуального потенциала, нравственного базиса демократических процессов уже последующих 1980–1990-х гг. Парадоксально то, что культурный процесс 1970–1980-х гг. сочетал в себе, казалось бы, несовместимые тенденции – усиление цензуры и одновременно появление шедевров, интеграцию культуры и дробление ее на субкультуры. Пространство литературно-театральной, кинематографической жизни к концу 1980-х г. сужается – и количественно, и содержательно – однако отдельные значимые художественные произведения энергично входят в социокультурный оборот. Так, наряду



П. Фоменко –
основатель и руководитель
Театра «Мастерская П. Фоменко»

с театральными, кино и телепостановками мэтров – Г. Товстоногова, А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова, С. Бондарчука, Ю. Райзмана заявляют о себе мастера нового поколения – М. Захаров, П. Фоменко, Е. Шифферс, Л. Додин, К. Гинкас, Г. Яновская, А. Васильев, В. Абдрашитов, А. Тарковский, братья Н. и А. Михалковы, И. Авербах, Д. Асанова, Н. Губенко, Л. Шепитько, Г. Панфилов...

1980-е гг. демонстрируют виток идеологического пароксизма – на XXIV съезде КПСС Л. Брежнев извещает о завершении формирования в СССР идеологически-монолитной «наднациональной» социальной общности – советского народа, подтверждает безусловный приоритет в искусстве коммунистической идеологии. Результативной оказывается и репрессивная кампания: в сентябре 1982 года Е. Боннер объявляет о роспуске группы наблюдателей за исполнением в СССР Хельсинкских соглашений. Цензура получает новые полномочия, под повторный запрет попадают еще недавно разрешенные произведения, отчетные и статистические сведения о состоянии народного хозяйства откровенно фальсифицируются и даже сводки о лидирующих в общесоюзном репертуаре театральных спектаклях изъяты из публикации и переводятся в категорию засекреченных документов «Для служебного пользования».

Параллельно с закономерным расслоением гуманитарного знания на ряд относительно автономных научных дисциплин, концентрирующихся на проблемах, входящих в их компетенцию и сохраняющих свою традиционную и видовую замкнутость, культура продолжает развиваться в присущей ей социально-исторической целостности. Эстетическое многообразие художественной культуры осмысливается в комплексе подходов, в широком диапазоне междисциплинарных научных концепций, характеризующих взаимодействие искусств, в тесном взаимовлиянии с событиями и процессами, происходящими в обществе, в разных его срезах.

Эмпирическая социология в СССР возрождалась в середине 1960-х гг., когда наметились симптомы десакрализации общества, что и стало важным фактором в развитии мировоззрения поколения «шестидесятников» в целом и научного и художественного сознания, в частности.

В 1965 г. в Ленинградском университете создается социологическая лаборатория. Тема исследования – «Личность и ценностные ориентации», Ее руководитель В.А. Ядов, будучи короткое время комсомольским функционером, получил возможность в 1963–1964 гг. учиться в Лондонской школе экономики и политики, где успешно овладел междисциплинарными подходами комплексных исследований и методами факторного анализа.

В 1968 году в системе Академии наук СССР формируется Научный совет по проблемам конкретных социологических исследований, открывается Институт конкретных социологических исследований (ИКСИ АН СССР), тогда же учреждается Советская социологиче-

ская ассоциация (ССА АН СССР), которая объединяет ученых страны в профессиональное корпоративное сообщество и, что немаловажно, налаживает регулярный выпуск информационных сборников по широкому кругу актуальных социологических проблем. Достаточно сказать, что в 1969 году в серии «Методические пособия ИКСИ и ССА» был выпущен двухтомник «Лекций по социологии» Ю.А. Левады, который явился этапным в развитии общественных наук. В 1965 году издательство «Мысль» выпустило двухтомник «Социология в СССР». Книга разошлась настолько стремительно, что спустя год понадобилась допечатка тиража.

Научный костяк Института конкретных социологических исследований составили столичные и периферийные ученые – москвичи Г.В. Осипов, Б.А. Грушин, Ю.А. Левада, ленинградцы И.С. Кон, А.Г. Харчев, В.А. Ядов, В.Э. Шляпентох, новосибирец В.Н. Шубкин и др. По своему замыслу ИКСИ был призван обеспечить широкую научно-информационную базу наметившимся в «оттепельные» годы социально-экономические преобразованиям, однако на практике развернувшиеся исследования обнажили противоречия реальной жизни и выявили, несостоятельность установок официальной идеологии. В результате ученых института обвинили в протаскивании в отечественную науку буржуазных теоретических концепций: по мере отказа властей от реформирования страны социология оказывалась нежелательной. В 1972 году ИКСИ покинули И.С. Кон, Б.А. Грушин, В.Н. Шубкин, Ю.А. Левада, В.С. Семенов и другие авторитетные специалисты, институт реформировали в соответствии с скорректированными свыше заданиями, а вывеску ИКСИ сменили на Институт социологии АН СССР.

Тем временем изучение проблем социологии культуры уже обрело определенное распространение и инерцию. Они оказались в круге внимания академического Научного совета по истории мировой культуры и Комиссии по изучению художественного творчества, соответствующие исследовательские подразделения возникают в НИИ культуры МК РСФСР, в Институте художественного воспитания АПН РСФСР, НИО Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии, в Уральском НЦ АН СССР, наконец, в структурах творческих союзов. В 1977 году Институт истории искусств Министерства культуры СССР преобразовывается во ВНИИ искусствознания, в котором начинают работать новые сектора – научного управления и прогнозирования художественной культуры, сектора социологии и др.

Социология культуры стремится осмыслить художественный процесс во всем его проблемном и эстетическом многообразии и общественной значимости, в широком контексте исторического, социологического, философского, культурного опыта.

Художественная жизнь рассматривалась обстоятельно и всесторонне, во взаимодействии разных искусств, с учетом возникновения и функционирования новых зрелищных технологий и современных форм их бытования. Тем самым открывалась возможность целостного осмысления культуры на принципиально новой концепционной основе. Социологи внесли в этот процесс весьма серьезный научный и практический вклад. Они выявили динамику процесса в определяющих его развитии количественно-качественных категориях, обнаружили причинные связи и сопряженность фактов и явлений, увидели тенденции развития общества и культуры в сложной совокупности идеологических, политических, эстетических, экономических, социально-психологических факторов в их целостности, системности, в исторической взаимозависимости.

Список литературы данной главы предлагает вниманию читателя лишь наиболее значимые книжные издания, а также стенограммы научных конференций, симпозиумов, ведомственных совещаний. Хронологический принцип – представлены издания 1967–1990 гг. – помогает оценить направленность научных поисков в последовательном теоретическом и практическом поэтапном осмыслении концепций взаимодействий искусства и публики, в нашем случае, искусства сценического.

Весьма полный список литературы по вопросу социологии культуры с учетом журнальных и газетных статей и специализированных малотиражных научных и ведомственных изданий (но без стенограмм конференций и совещаний) предложен Ю.У. Фохтом-Бабушкиным в книге «Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология». СПб., 2001, с. 425–554.

* * *

В 1961-м XXII съезд КПСС огласил третью Программу партии, согласно величественным планам которой советскому народу было объявлено: «нынешнее поколение людей будет жить при коммунизме».

Такое «громдаье планов» вызвало широкую и разнообразную реакцию в самых разных общественных срезях. Ленинградский режиссер, художник и руководитель знаменитого Театра комедии Н.П. Акимов невозмутимо отреагировал в опубликованных тогда же в «Литературной газете» «Мыслях о прекрасном», насыщенных ироническим подтекстом и глубинными жизненными обобщениями: «В искусстве планы никогда не совпадают с итогами. Задача точно запланировать будущие достижения искусства также невыполнима, как попытки выступающих в жизнь сначала написать мемуары, а потом жить по ним».

Впрочем, в тех же «Мыслях о прекрасном» Акимов не менее хлестко обошелся и с марксистско-ленинской эстетикой: «Если бы наряду с

“точными науками” у нас была бы узаконена область “неточных наук”, первое место в ней по праву бы заняла эстетика».

Столь нетривиальная позиция режиссера заинтересовала научную общественность: Акимову пригласили выступить на симпозиуме «Творчество и современный научный прогресс». Он состоялся в 1966 году в Ленинграде по инициативе Комиссии по взаимодействию литературы, искусства и науки Академии наук СССР. Обстоятельный доклад Акимова «Театр, техника, наука» вобрал в себя совокупность серьезных научных проблем: сценическая техника и ее стимулирующая роль в развитии театральной эстетики; семантический аппарат критики и искусствоведения; место публики в современном театральном процессе; роль театра в контексте растущего влияния СМИ; изучение зрительского восприятия, художественного спроса и предложения. Намек на угрозу цензурно-идеологического произвола, от которого наука может защитить художника, прозвучал в выступлении Н.П. Акимова достаточно внятно: «“Зритель этого не примет!”, “Зрителю это не интересно!”, “Зритель это превратно истолкует!”» – часто слышится на обсуждении спектакля... За последние годы широкое хождение получили и совершенно вольные догадки об ассоциациях, рождающихся в зрительских мозгах в момент того или иного действия или при звучании на сцене того или иного текста. Эта новейшая практика могла бы порадовать глубиной проникновения в психологию зрительного зала, но поскольку такое исследование производится без всякого привлечения научного наблюдения, оно может поведать лишь об ассоциациях, возникших персонально в голове того, кто такое предположение высказывает. Но это совершенно ничего не говорит нам о рядовом зрителе, для которого ставится спектакль... Научная организация изучения поведения зрителей, фиксация дифференцированных реакций (особенно на комедийном спектакле, где такие реакции ярче) могли бы многое сказать и деятелям театра, и критикам, и драматургам, могли бы проложить пути к расцвету театрального искусства. Но пока наши социологи и психологи не организовали еще такой помощи искусству».

Параллельно в Ленинграде проходило другое научное собрание, тема которого также свидетельствовала о возвращении в исследовательский оборот проблематики, определившей дальнейшее развитие гуманитарных дисциплин. Симпозиум «Социология и культура» состоялся 10–12 ноября 1966 года в Научно-исследовательском отделе Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (НИО ЛГИТМиК) – так после многих разрушительных реформ назывался созданный в 1912 г. графом В.П. Зубовым Российский институт истории искусств. (В середине 1990-х гг. институт вернул себе изначальное название.)

Обращение к комплексному изучению искусства, к социологическим подходам в условиях идеологических колебаний послеста-

линской поры отражало насущную потребность искусствоведов, историков, обществоведов, философов, критиков, занимавшихся исследованием реального художественного процесса, живой природой творчества. Симпозиум «Социология и культура» демонстрировал попытку дистанцироваться от сковывающих идеологических догм, по-новому осмыслить проблематику, определить ее границы – научнометодологические, содержательные, идеологические, политические.

Таким образом, правомерно считать, что ленинградский симпозиум 1966 года дал внутренний, содержательный, и внешний, организационный толчок для исследований культурных процессов на широкой междисциплинарной основе, для возникновения научных коллективов, структурных подразделений, исследующих социальное функционирование искусства. Именно в эти годы на Секторе театра НИО ЛГИТМиКа формируется Группа по изучению театрального зрителя и динамики репертуара под руководством В.Н. Дмитриевского. Первые результаты ее работы опубликованы в изданиях ЛГИТМиКа в 1967 и в 1971 гг. Группа вскоре входит в тесный контакт с Всероссийским театральным обществом и на совместной базе в расширенном составе специалистов (театровед, философ, социолог, психолог, математик, программист) начинает работать как исследовательский коллектив «Социология и театр».

В программе симпозиума «Проблемы художественного восприятия», состоявшегося в Ленинграде 9–13 декабря 1968 года, раздел пятый – «Спектакль и театральная аудитория» – был представлен четырьмя докладами: театроведа и критика М.О. Янковского – «Выразительные средства спектакля и восприятие драматического замысла»; руководителя Центрального театра кукол С.В. Образцова – «Эффективность восприятия спектакля»; театроведа В.Н. Дмитриевского – «Методика изучения интересов и реакций театрального зрителя»; философов Н. Рожкова и Ю. Перова – «Опыт комплексного исследования восприятия спектакля». По материалам симпозиума в начале 1971 года издается сборник статей «Художественное восприятие».

В условиях, когда публикациям «не апробированных», «не санкционированных» признанными авторитетами концепций ставилась масса цензурных, идеологических, ведомственных препон, именно конференции, симпозиумы, разного рода семинары, «круглые столы» становились основной возможностью для обмена опытом, расширения информационного поля. В докладах, сообщениях, в нерегламентируемом кулуарном общении, в «мозговых атаках» рождались и «озвучивались» теоретические концепции, парадоксальные экспромты и импровизации. Уже потом, на стадии публикации, (если она осуществлялась) они могли попасть в разряд «сомнительных», «спорных», нередко изымались даже из сборников с грифом «для служебного пользования» – но, тем не менее, заявка была артикулирована и «запущалась» в исследовательский обиход что в конечном

счете способствовало развитию, сообщало ей энергию необратимости. Научные собрания конца 1960–70-х гг. способствовали выявлению ярких творческих, энергичных, смелых натур. Такая атмосфера безусловно способствовала формированию структурных и особенно неформальных сообществ, «артельных команд», сблизившихся на основе общих интересов ученых разных специализаций, на стыке научных дисциплин.

Исследователи – искусствоведы, обществоведы – были объединены штатной службой в научных и образовательных учреждениях. Наиболее авторитетные организации и так или иначе связанные с «театральной проблематикой» – это Институт истории искусств Министерства культуры СССР (с 1977 г. ВНИИ искусствознания, в настоящее время Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ), Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств и Санкт-Петербургская академия театрального искусства), Научно-исследовательский институт культуры Министерства культуры РСФСР, Институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. Проблемами социального функционирования сценического искусства в разной мере занимались Комиссия комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры АН СССР, Научный совет по кибернетике АН СССР, подразделения Ленинградского университета, Московского университета, Уральского Университета (Свердловск), Уральский научный центр АН СССР, Институт истории Эстонской ССР, Эстонское театральное общество, Всероссийское театральное общество (ныне Союз театральных деятелей Российской федерации) и его отделения – Ленинградское, Свердловское, а также сами творческие организации, чаще сами театры, при которых на договорных или общественных началах существовали полупрофессиональные сообщества энтузиастов, увлеченные исследованием театра.

В 1971-м Научный совет по кибернетике АН СССР, Всероссийское театральное общества и НИИ культуры Министерства культуры РСФСР провели представительный научный симпозиум «Точные методы в исследованиях культуры и искусства». Идея его проведения родилась у московских специалистов, объединенных комплексной проблемой «Кибернетика и культура» и входивших в Комиссию при Научном совете по кибернетике Академии наук СССР. Симпозиум «Точные методы...» собрал социологов, философов, искусствоведов, обществоведов, психологов, математиков, кибернетиков, экономистов, деятелей искусства. Каждый из трех дней симпозиума был посвящен определенному блоку проблем: 1) Культура, искусство и научная строгость (вопросы методологии); 2) Логико-математическая и семиотические исследования литературы и искусства; 3) Психофи-

зиологические и социологические аспекты исследования культуры и искусства.

Как и ленинградские симпозиумы 1966 и 1968 гг., симпозиум 1971 года осторожно, но последовательно внедрял в искусствоведение новые нетрадиционные подходы, противопоставлял их косности и «общепринятости» официозных установок и по существу выводил науку в целом и искусствоведение, в частности, за рамки жесткой идеологической монополии.

Симпозиум выполнил и консолидирующую роль. «Сегодня задача состоит не в том, чтобы спорить, применимы или неприменимы точные методы в исследованиях культуры и искусства, а в том, чтобы там, где такое применение на сегодня является возможным, пытаться перейти от чисто «повествовательного», содержательно-качественного описания процессов, систем, явлений культуры и искусства к такому исследованию, в котором находят свое место и математические (математико-логические, семиотические, «структурные») методы, – осуществляется построение формализованных схем явлений и их моделей, – утверждал один из организаторов симпозиума Б.В. Бирюков и по сути дела призывал к кардинальному пересмотру методологических установок в сфере гуманитарных наук. – Культура, искусство и научная строгость – этот «симбиоз» должен служить благородной цели: дальнейшему развитию и совершенствованию всей человеческой культуры».

Оригинальную модель сопряженности эстетической эмоции и процессов самоорганизации знаковых систем представил В.М. Петров. Психофизиологическим аспектам исследований личности и психологии творчества посвятили доклады П.В. Симонов, А. Зворыкин, И. Тонконогий. О функции понятия точности в семиотическом механизме говорил Ю.М. Лотман. Методологические проблемы анализа культуры и искусства нашли отражение в сообщениях А.Н. Алексеева, И.Г. Гутчина, М.Е. Дезы, Г.Г. Дадамяна, В.Н. Дмитриевского, А.А. Дудченко, С.Н. Плотникова, М.И. Туровской.

Симпозиум в Рузе сосредоточил внимание ученых на многообразии исследовательских подходов и методов в сфере гуманитарных наук. В то же время он имел очень важный, этический, нравственный смысл – он утверждал неотъемлемое право ученого на поиск индивидуальных, личностных решений, на свободный эксперимент. Это также придавало мощный импульс междисциплинарному сотрудничеству.

В области театра исследования определились в трех важнейших параллельно развивающихся направлениях: 1) экономики, организации и управления театра, 2) педагогики и психологии театра: творчества и восприятия сценического искусства и 3) социологических исследований театральной жизни, ее функционирования в достаточно широком объеме (публика, репертуар, профессиональное театральное сознание).

Симпозиумы и конференции в 1970-е гг. становятся едва ли не ежегодными по регулярности и многопрофильными по проблематике. На первый план все энергичнее выдвигаются методологические вопросы, модели и концепции, имеющие общенаучную значимость, они рассматриваются в тесной взаимосвязи с практикой художественной жизни. В сознании театральной общественности утверждается идея необходимости органичного соединения научного анализа с анализом художественным, правомерности применения системных, комплексных подходов в сочетании с традиционными искусствоведческими методами, с психологией, семиотикой, лингвистикой, математикой и пр. В эти годы выпускается и входит в исследовательский оборот отечественная и переводная научная литература, разрабатывающая теоретические, методологические и организационно-практические проблемы комплексных междисциплинарных исследований.

В 1970-х гг. ученые стремятся по возможности смягчить идеологические ограничения. В ходе научной полемики они подчас нарочито сталкивают навязшие в зубах агитпроповские догмы и формулы, очищая пространство для собственных рассуждений. А.Н. Сохор, декларируя верность ленинскому учению о двух культурах в одной национальной культуре, так конкретизировал свое понимание проблемы: «Применяя это (ленинское. – В.Д.) учение, мы обязаны также помнить о ленинских указаниях относительно диалектического подхода к любым явлениям, требующего учитывать всю совокупность их связей между собой и со всеми окружающими явлениями, брать их в их внутренней сложности и динамике. Поэтому, скажем, говоря об основных идейных тенденциях в современном искусстве, мы не вправе делить его (как это порою делается) на два резко разграниченных лагеря. Между крайними непримиримыми полюсами – идеологией последовательно буржуазной и идеологией последовательно социалистической – располагаются многие и различные идейно-эстетические тенденции, находящиеся в постоянном взаимодействии, связанные между собой переходными и промежуточными явлениями... Различные идейно-эстетические тенденции зачастую борются между собой в творчестве одного и того же автора или даже в одном произведении... Искусствовед обязан, – делал вывод А. Сохор, – объединять в себе ученого и художника, а его методология должна быть одновременно научной и художественной, имеющей прочную объективную базу, но оставляющей при этом простор для проявления вкуса, чутья, эмоционального переживания искусства и, главное, его эстетической оценки».

На рубеже 1960–1970-х гг. интенсивно развиваются теоретические и конкретно-социологические исследования в области искусства, они направлены на выявление объективных фактов, достоверных данных о масштабах, характере и специфике воздействия сценического искусства на публику. В статистических, количественных и качественных показателях, в экспертных оценках осмысливается реальное, а не

заданное извне пропагандистское представление о функционировании театра в обществе.

13–15 ноября 1972 года Институт истории искусств и Всероссийское театральное общество провели в Москве симпозиум «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». В программном докладе «Театр как объект комплексных исследований» директор Института истории искусств Ю.С. Калашников констатировал заметный сдвиг в изучении важнейших составных частей театрального процесса – 1) публики, 2) репертуара, 3) экономики и организации театрального дела – и призвал к расширению социологического изучения театральной жизни во всей совокупности ее проблем, с целью выявления фактического, а не «отчетного» состояния театра, на основе которого можно было бы прогнозировать его развитие. Три блока проблем, названные Ю.С. Калашниковым, представляли ученые из разных регионов страны. Об изучении публики говорили Л.Н. Коган (Свердловск), московские исследователи Г.Г. Дадамян, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Н.А. Хренов, исследователи из Эстонии К.О. Каск, Л.Е. Веллеранд, Я.В. Хион, М.Г. Оямаа, проблемам репертуара посвятили доклады А.Н. Алексеев и В.Н. Дмитриевский из Ленинграда, вопросы экономики и планирования театрального процесса обсуждали москвичи С.Д. Вульфсон, В.С. Жидков, А.Я. и Б.Я. Рубинштейны. Говорить о комплексности социологических исследований как о свершившемся факте было еще преждевременно, но наличие специалистов, накопивших определенный теоретический и практический опыт и находящихся на подступах к междисциплинарному осмыслению театрального процесса, стало очевидным.

Определенный шаг в этом направлении зафиксировала научно-практическая конференция «Театр и зритель», состоявшаяся 23–25 декабря 1974 года в Москве, организованная Институтом истории искусств и Всероссийским театральным обществом. Ставшие уже традиционными блоки вопросов – публика, репертуар, экономика и организация театрального дела – анализируются в тесной сопряженности, в круг внимания вводятся новые многомерные социологические, социально-психологические, экономические, математические категории, театр рассматривается во взаимосвязи с развитием телевидения, кинематографа, СМИ, массовых зрелищ, наконец отчетливо проявляется интерес к новым разработкам, к современным междисциплинарным методам и научному инструментарию – доклады А.Н. Алексеева, О.Б. Божкова, Б.З. Докторова, С.Н. Плотникова, Ю.У. Фохт-Бабушкина, Л.Н. Когана, Н.Н. Корниенко, Э.А. Чамоковой, В.Ф. Чесноковой, Т.С. Зудиловой и др. В выступлениях звучала мысль: слабая теоретико-методологическая и инструментальная основа социологических и социально-психологических исследований театра становится тормозом их развития. Вполне закономерно, что последующие конференции уделяли этим вопросам повышенное внимание.

Деятельность научной группы «Социология и театр» при Ленинградском отделении ВТО предполагала в 1970-х гг. расширить пространство исследования, выйти за пределы изучения публики в зрительном зале к осмыслению ориентаций и вкусов населения города, к анализу совокупных репертуарных тенденций в контексте художественного спроса и предложения, во взаимосвязи с производственно-экономической деятельностью театров. В орбиту работы оказались вовлечены не только практически все ленинградские драматические театры, но и критики и театроведы, работающие в научно-исследовательском и учебном отделах ЛГИТМиКа, члены секции критиков ВТО и Художественного совета Главного управления культуры. Именно критики выступали в качестве авторитетных экспертов репертуара театров и театральной жизни Ленинграда в целом. Отсюда понятно, почему Ленинградское отделение ВТО и ЛГИТМиК стали теми центрами, в которых концентрировались социологические исследования в области театра.

27–28 ноября 1975 года Всероссийское театральное общество провело в Ленинграде научно-практическую конференцию «Театр в духовной жизни современного молодого человека». Отталкиваясь от результатов работы исследовательской группы «Социология и театр», доложенных на конференции, участники дискуссии – искусствоведы, обществоведы, психологи, социологи из Москвы, Ленинграда, Саратова, Свердловска и других городов вышли на обсуждение базовых, стратегических проблем прогнозирования в сфере культуры. Об этом говорили А.Н. Алексеев, В.Э. Шляпентох, Ю.У. Фохт-Бабушкин, Н.А. Хренов и др.

В 1976 году Научно-исследовательский отдел Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (НИО ЛГИТМиК) провел конференцию «Методологические проблемы изучения современной художественной культуры», а в Москве ВНИИ искусствознания провел конференцию «Социальные функции искусства в развитом социалистическом обществе».

11–13 мая 1977 года ВТО проводит в Ленинграде научно-практическую конференцию «Проблемы использования экспертных оценок в социологическом изучении театральной жизни». В докладе Б.З. Докторова, содержащем важные теоретико-методологические посылы и итоговые данные, вопрос применения экспертных оценок был поставлен в контекст решения проблемы о правомерности вхождения количественных и статистических методов в изучения явлений культуры. Отсюда возникли ссылки на европейский и американский опыт, на результаты отечественных исследователей Б.В. Бирюкова, И.Г. Гутчина, С.Н. Плотникова, Ю.М.Лотмана и др. Тема доклада была продолжена выступлениями социологов, искусствоведов, математиков, философов – А.Н. Алексеева, В.Н. Дмитриевского, С.Г. Чеснокова, М.С. Кагана, Г.Д. Суворовой, Э.С. Чамоковой, Ю.У. Фохта-Бабушкина и др.

4–6 декабря 1978 года ЛГИТМИК провел научно-практическую конференцию «Художник и публика – проблемы общения» с участием ленинградских и московских исследователей – М.С. Кагана, Г.А. Праздниковой, Э.В. Соколова, Ю.В. Перова, Э.В. Леонтьевой и др. Театральная проблематика была представлена докладами Г.Д. Суворовой, В.Н. Дмитриевского, В.М. Диановой, Н.А. Хренова, С.А. Королёва, И.Г. Саенко.

Научно-практическая конференция «Проблема перспективного планирования в сфере художественной культуры» проводилась 26–29 ноября 1979 года в Москве по инициативе Министерства культуры СССР. Обсуждались три блока проблем: 1) Художественная культура сегодня – пути и методы изучения актуальных проблем ее научного управления; 2) Деятельность театрально-зрелищных предприятий; 3) Деятельность концертных, культурно-просветительных учреждений, художественных музеев и выставок.

К 1982-му изучение театральной жизни в научной среде в значительной степени упорядочилось. В Ленинграде в НИО ЛГИТМиКа успешно работал Сектор социологии искусства, исследовательская группа «Социология и театр» Ленинградского отделения ВТО. В Москве в структуру Института истории искусств, который с 1977 года стал называться Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР, были введены Сектор научного управления и прогнозирования художественной культуры, Сектор социологии искусства, Сектор экономики и организации культурных учреждений.

В феврале 1982 года в ВТО прошла конференция «Возрастающая роль театра в формировании духовных потребностей советского народа в период развитого социализма», которая решала в основном спущенные сверху инструментальные задачи идеологического управления искусством. Высокий уровень научного мышления был задан на Всесоюзном симпозиуме «Художественная картина мира и проблемы комплексного изучения», проведенном в Москве 27–28 декабря 1982 года Комиссией по комплексному изучению художественного творчества АН СССР. Понятие «картина мира», употребляемое лишь некоторыми искусствоведами и социологами, получило здесь широкое признание и стало широко использоваться в понятийном лексиконе.

Методологии и результатам социологических исследований в области культуры была посвящена конференция «Культура и свободное время» в Таллине, организованная Институтом истории ЭССР совместно с Советской социологической ассоциацией и группой «Социология и театр» в марте 1982 года. На ней обстоятельно обсуждалась работа по изучению театральной, читательской аудитории в связи с тотальным вхождением в быт СМИ.

Подводя общий итог научным дискуссиям по проблемам социологического изучения театра, можно констатировать: социальные, экономические, идеологические сдвиги конца 1950–1960-х гг. ак-

тивизировали общество, политизировали массовое сознание, обогатили структуру духовных потребностей населения, видоизменили иерархию и диапазон функционирующих ценностей. После поры сталинского «оледенения» все сферы общественной жизни получили импульс «оттепели», дальнейшего развития. Усилилось влияние художественной культуры на общество, связи искусства с различными сферами социального бытия приобретают новую качественную взаимозависимость. Расширилось пространство научной и художественной жизни, возникли новые формы искусства, технологические способы производства художественных ценностей, их тиражирования, распространения, потребления, новые каналы приобщения человека к искусству, изменяется и возрастает общественный статус искусства.

В этих условиях изучение социального функционирования театра приобрело широкие масштабы. Возник интерес к комплексному изучению театра, к осмыслению происходящих в культурной жизни процессов на междисциплинарном уровне гуманитарных, естественных и точных наук – философии, искусствознания, истории, психологии, физиологии, математики.

К 1970-м гг. накопленный банк эмпирических данных информации обусловил качественный скачок в социологическом изучении театра. Исследователи предложили систему понятий и категорий, характеризующих границы и возможности этой области знания, способствовали тем самым определению социологии театра как науки. Искусство театра рассматривалось исследователями как особая форма общественного сознания, как чувственно-образное постижение действительности. Ее непосредственное эстетическое освоение средствами искусства определило фундамент художественной культуры, субъектом которой в равной степени становится и художник, и публика, диалог, общение между ними.

В оценке современного состояния театральной жизни и определения тенденций ее развития на первый план вышли три главных фактора: 1) освоение публикой сценического искусства в разных его содержательных, стилевых и жанровых разновидностях; 2) эволюция самих видов и жанров театра, в известной степени продиктованная художественным спросом; 3) возросшая количественная и качественная роль СМИ в жизни общества в целом и театра, в частности.

Театр в жизни и жизнь в театре: общее и особенное

1930–50-е гг. были периодом стагнации в развитии общественных наук, в том числе и в области отечественной социологии искусства. Однако за рубежом интерес к различным формам социального функционирования театра, возникший еще в 1920-х гг., не ослабевает. В Великобритании социологические подходы к изучению театра развивают Ф. Фергюссон, И. Браун, Э. Бернс, Э. Бентли, во Франции Д. Демарси, А. Моль, Ж. Дювиньо, в Чехословакии Х. Казалова, в Шве-

ции Г. Швендер, Д. Ваге. Наиболее интенсивно социологическое изучение театра развивается в Германии последователями Макса Германа – Г. Зиммелем, Ю. Бабом, Д. Вайденфельдом, Х. Либером, Х. Марекком, А. Хаузером и др. Как отмечает Г. Суворова, английская традиция социологического изучения театра опиралась преимущественно на идеи культурологии кембриджской школы о ритуальности театра; французские исследователи предпочитали социально-исторические и философско-искусствоведческие описания социального контекста функционирования театра; немецкие ученые больше тяготели к теоретическому анализу и глубинному рассмотрению методологических проблем.

В отечественной науке сближение театроведения с социологией, с социальной психологией, с реальной театральной практикой было обусловлено стремлением ученых и театральных деятелей определить место и роль театра в жизни общества, осмыслить его как социальный институт. Реабилитация и воссоздания методологии междисциплинарных отношений и норм в сфере гуманитарного научного знания позволили обратиться к изучению функционирования театра в реальном социокультурном пространстве. Поначалу к исследованию публики как к потребителю искусства, носителю общественного мнения обратились социологи, философы, социальные психологи, а театр как вид искусства изучался автономно – театроведами, эстетиками, критиками. Затем наметилось сближение обществоведения и искусствоведения, но для образования подлинного научного синтеза необходимо было заново, на уровне времени, концептуально переосмыслить предмет социолого-театроведческого исследования, уточнить исходные понятия, ибо социокультурная ситуация 1960-х гг. принципиально отличалась от ситуации 1920-х – начала 1930-х гг.: возникли идеологические, экономические, социокультурные факторы, существенно изменившие взаимоотношения художника и общества, человека и государства, искусства и публики (например распространение телевидения). Новая ситуация диктовала разработку более современной методологии изучения искусства, способной сочетать качественные и количественные приемы анализа, принятые в театроведении, социологии, точных науках. Таким образом, необходимость в разработке понятий, положений, моделей, которые могли бы стать теоретической базой изучения искусства, его функционирования в обществе стала очевидной.

Рассмотрение проблемы функционирования театра предполагает осмысление историко-культурных, общественно-идеологических, социально-психологических факторов, определяющих взаимосвязи и взаимоотношения театра, зрителя и критики, в которых отражены отношения более высокого уровня – художника и общества. В ситуации растущего распространения средств массовой информации, многообразия и популярности различных направлений массовой культуры театр может оставаться конкурентоспособным, сохранять свою родо-

вую самооценность, социальную и художественную видовую незамещенность, способность к мобильному и гибкому саморазвитию. Такая исходная позиция обуславливает выбор исследовательских подходов и методов и в качестве основного постулата как непремненное условие изучения социального функционирования театра предполагает целостное представление о деятельности театра как социально-художественного организма. Комплексное исследование театральной жизни основывается на выработке такой теоретической схемы, которая включает в себя театр, зрителя, критику, организацию производства и распространения театральной продукции, координации работы театральными учреждениями и пр. Театр в таком осмыслении понимается как особый социальный институт, в рамках которого создается сценическое искусство, зрительская аудитория как своего рода орган, посредством которого искусство становится фактом общественного сознания и опыта, а критика – инструментом общественного мнения. Обращение к междисциплинарному социолого-театроведческому подходу позволило комплексно рассматривать явления театра в их совокупности и выявить взаимодействие системообразующих связей театральной жизни, осмыслив ее как целостную систему, находящуюся в сопряженности с социокультурной жизнью общества в пространстве конкретного отрезка времени.

Методологические установки, положенные в основу конкретно-социологических исследований группы «Социология и театр», были поддержаны в ряде теоретических работ тех лет. Так, Г.Д. Суворова в своей диссертации последовательно развивала мысль о целостном сущностном анализе театра социологическими методами. «Если **социология** театра хочет соответствовать своему смыслу и назначению, она непременно должна быть и социологией *театра*. <...> Социология театра рассматривает театр как социально опосредованную систему и выделяет “социологический срез” у всех основополагающих элементов театрального процесса: драмы, актера, зрителя. Естественно, степень опосредования каждым из этих элементов театра общественных закономерностей неодинакова, поскольку общественное воздействие всегда преобразуется в соответствии с внутренней природой испытывающего это воздействие объекта. Вот почему, осознав себя в качестве отдельной – наряду с театроведением – науки, социология театра начала с социологического изучения публики».

Частные разделы социологического изучения театра – социология драмы, социология актера, социология зрителя, по мнению Г.Д. Суворовой, синтезируются в исследованиях социальных функций театра как социокультурного института. Однако именно многослойные двусторонние отношения «художник – публика», рассмотренные в широком контексте экономических, организационных, социальных, идеологических, социально-психологических и прочих опосредований, и представляют собой центр тяжести социологии театра.

Совершенствование теоретического аппарата при изучении проблемы публики потребовало от исследователей уточнения терминологии. Сложная система отношений сцены и зала стала характеризываться формулами театр–спектакль–аудитория», «театр-репертуар – потенциальная аудитория». Нетрадиционно анализировались социологические аспекты театрального взаимодействия и общения, предпринимались попытки построения теоретически обоснованной концепции социального значения театра.

Группа «Социология и театр» рассматривала театр, прежде всего, как особую форму массового общения, как социальный институт, удовлетворяющий систему определенных потребностей и формирующий личностно-индивидуальное отношение к действительности. Театр осмыслился генетически исходным и фундаментальным видом зрелищного искусства: от того, как будет развиваться театр, в известной мере зависит будущее других искусств, в которых так или иначе занят актер (кинематограф, телевидение, радио, эстрада и пр.). Социологическая интерпретация сценического искусства как множества спектаклей позволила представить функционирование театра и аудитории как массовые социальные процессы. Они стали доступны социологическому наблюдению, измерению и описанию благодаря использованию общей для деятельности театра и позиции аудитории элементарной единицы, за которую был принят отдельный спектакль как часть репертуара. Взаимоотношения театра и аудитории оказалось возможным раскрыть путем сравнительного изучения процессов театрального «производства» и зрительского «потребления», для которых, несмотря на своеобразие каждого, найден «язык» научного описания.

Конкретно-социологические исследования театрального процесса 1960–1980-х гг. были направлены на выявление роли и места сценического искусства в системе художественной культуры и в досуге населения. Функционирование драматического театра исследовалось в рамках основных блоков – производства, распространения и потребления – на уровнях рассмотрения репертуарного массива, формирования, эксплуатации и сценической интерпретации театрального репертуара и его восприятия.

Если на рубеже 1950–1960-х гг. попытки социологического изучения культуры предпринимались, как правило, по инициативе энтузиастов-одиночек, то в 1970–1980-х гг. к социологическому изучению функционирования художественной культуры и театра, в частности, в самых разных аспектах обращаются специально созданные подразделения крупных научно-исследовательских центров, управлений, ведомств, творческих союзов и др. Здесь можно назвать Сектор экономики культуры Уральского научного центра АН СССР в Свердловске (ныне Екатеринбург: Л.Н. Коган, В.И. Волков, А.Ф. Шарова и др.), Центральный НИИ экспериментального проектирования (арх. А.В. Анисимов), группа при Министерстве культуры РСФСР (рук. Г.Г. Дадамян), Институт Художественного воспитания АПН РСФСР

(Ю.У. Фохт-Бабушкин, Е.П. Крупник, Е.К. Чухман и др.). С конца 1970-х г. масштабные социологические исследования в сфере культуры, искусства и театра осуществляет ВНИИ искусствознания (ныне Государственный институт искусствознания) в Москве (руководители отделов Г.Г. Дадамян, В.С. Жидков, А.А. Карягин, К.Б. Соколов, А.А. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин).

Говоря о новой проблематике конкретно-социологических исследований 1970–1980-х гг., следует сказать о предпринятом – независимо друг от друга – группой «Социология и театр», Сектором экономики культуры УНЦ АН СССР и Сектором социологии искусства ВНИИ искусствознания изучении условий жизни творческих работников, профессионального сознания актера, режиссера, художника, музыканта. Воспринимая, аккумулируя в своем сознании, воображении, мироощущении социальную реальность, человек театра по определенным законам преобразует ее в чувственно-воспринимаемые зрителем образы, спектакли. Понять и сформулировать эти законы попытались Ю.М. Барбой и Б.М. Фирсов, Т.А. Клявина, Л.Н. Коган, В.И. Волков, И.С. Лёвшина и др. В этом плане большие перспективы обещало комплексное исследование «Жизнь в театре» группы «Социология и театр», работа над которым оборвалась в связи с роспуском научного коллектива.

Вопрос *ценностных ориентаций художника, публики* в контексте рассмотрения социального функционирования искусства приобрел в 1970-х гг. принципиально важное значение. Именно характеристики ценностного отношения к произведению искусства (в нашем случае к театральному спектаклю) в контексте сложившегося образа жизни позволили исследователям осмыслить социальное и художественное содержание и направленность театра, характер, связи художника с публикой, степень и меру включенности театра в систему актуальных для данного времени социальных установок.

В научной обществуведческой литературе категория ценности и образа жизни циркулировала в 1960–1970-х гг. в качестве неявной оппозиции официозному идеологическому догматизму. Значимыми работами в этом направлении были труды В.Н. Тугаринова «О ценностях жизни и культуры» (Л., 1960), О.Г. Дробницкого «Мир оживших предметов», Л.Н. Столовича «Природа эстетической ценности», А.Г. Здравомыслова «Потребность, интересы, ценности», коллективный труд «Личность и ее ценностные ориентации», в 2-х частях. и ряд других.

«Искусство незаменимо в своем значении для духовного мира человека, – подчеркивал Л.Н. Столович. – Многообразие его функции позволяет ему воздействовать на человеческую личность в целом, формировать ее ценностные ориентации и развивать ее гармонически и всесторонне».

Таким образом, художественная ценность искусства определяется целостностью его социально-эстетических и функциональных значений и эффективностью его воздействия.

Уже первые попытки качественно и количественно определить социальные функции (роли) искусства вызвали стремление ученых конкретизировать понятия, уточнить их содержательное наполнение, границы. В 1966-м С.С. Гольденштрих особо выделил одну функцию искусства – эстетическую, в 1968 году Ю.Н. Давыдов – четыре (социального познания, собственно-эстетическую, компенсаторную, морализирования); позднее, в 1970-х гг. Ю.Б. Борев назвал десять функций искусства, Л.Н. Столович – четырнадцать. Однако вскоре идея количественно ограниченного набора социальных функций в теоретическом плане была признана неконструктивной. Об этом убедительно писали Г.Г. Дадамян, Д.Б. Дондурей, Ю.У. Фохт-Бабушкин, М.С. Каган, Н.А. Ястребова и др. Стало очевидным, что многогранность и многоуровневость системы функционирования художественной культуры обусловлена не только множественностью составляющих ее подсистем, но и разнообразием ее связей, взаимовлияний и широких модификационных возможностей. Г.Г. Дадамян и Д.Б. Дондурей подчеркивали: «Каждый “ансамбль” отношений искусства с различными социальными явлениями порождает большое число самых разнообразных его прочтений, интерпретаций, актуализирует различные его сущностные проявления. Поэтому исследование функций необходимо всегда связывать с той конкретной областью, аспектом или видом деятельности (взаимодействием социальных и культурных подсистем), в рамках которых тот или иной художественный феномен рассматривается с теми потребностями социальной жизни, которые оно призвано удовлетворять. При этом важно учитывать, что функциональный подход к изучению искусства с его членением единого художественного процесса сам по себе есть прием чрезвычайно условный, целесообразность которого оправдывается исключительно познанием особенностей художественного освоения человеком действительности».

Соглашаясь с принципиальной оценкой, высказанной названными авторами, нельзя, однако, не видеть того, что в конкретных исследованиях функционирования искусства и театра, в частности, операциональное использование как рабочих понятий социальных функций, ценностей, ролей, с учетом заранее обусловленного смыслового наполнения, себя вполне оправдывает. Практически каждая исследовательская группа из бесконечного числа признаков, характеризующих функционирование театра в обществе, выбирала именно те, которые были необходимы для реализации исследовательского замысла, подтверждения или опровержения рабочих гипотез. (См. работы Ю.В. Осокина, К.Б. Соколова, Ю.У. Фохта-Бабушкина и др.)

Исходя из реальной исследовательской практики тех лет, в качестве рабочего инструментария можно выделить пять основных функций театра: 1) ценностно-ориентационную (идеологическую, воспитательную), осуществляя которую театр распространяет и регулирует нормы общественного поведения человека, формирует в нем представления об общественном идеале; 2) информационную (позна-

вательную, просветительскую), благодаря которой театр расширяет представления человека о мире и выводит его за рамки личного опыта; 3) творческо-эстетическую, созидательную функцию, осуществляя которую театр расширяет эмоциональный опыт человека, пробуждает в нем способности художественного, эстетического переживания; 4) развлекательную, релаксационную функцию, благодаря ей человек восстанавливает свои физические силы, снимает нервное напряжение, утомление, и наконец: 5) коммуникативную функцию социального общения, посредством которой театр представляет человеку возможность социализации.

Иерархия, набор и диапазон функций могут в силу разных ориентаций театра и публики, факторов и условий его социокультурной деятельности изменяться, расширяться или сужаться. «Зритель приходит в театр исключительно с целью развлечься, – писал Г.А. Товстоногов в «Литературной газете» от 6 сентября 1986 г. – Но этот же зритель первый перестанет ходить в театр, который его только развлекает. Зритель не ходит и в тот театр, который только учит. Зритель идет в театр, чтобы его увлекли, чтобы его повели за собой. И в этом смысле развлечение не грех, если понимать это слово как владение театром всеми своими чудесами, как умение подчинять всю свою мощь образному выражению главной мысли, идеи. Театр никогда не сможет неким “волевым” решением отменить свою развлекательную функцию – это было бы для него равносильно самоубийству. Но, увы, театр может оказаться побежденным в этом сражении публикой, решившись только развлекать и развлекать зрителя, изгоняя со сцены всякую серьезную мысль».

Исследователи художественной культуры непременно подчеркивают, что в иерархии функций развлечение выступает не только параллельно с воспитательными задачами, но особенно энергично проявляет себя в подготовительном этапе активного участия человека в искусстве и потому играет весьма важную роль в процессе приобщения населения к культуре, в ходе вовлечения его в сферу действия учреждений культуры, в новую культурную общность, в процесс адаптации к нормам поведения. Круг этих проблем весьма обстоятельно исследовался Л.Ю. Веллеранд, М.С. Каганом, К.О. Каск, В.Я. Нейгольбергом, Ю.В. Осокиным, С.Н. Плотниковым, Ю.У. Фохтом-Бабушкиным, группой «Социология и театр».

Понятно, что каждая новая общественная формация выстраивает свою, соответствующую ее требованиям и социальным задачам художественно-зрелищного спроса и предложения иерархию искусств и иерархию публики. Определить динамичную мобильность театра в различных социально-исторических, идеологических, пространственных и временных измерениях может помочь типология театров, осуществленная на основе характеристик присущих им функций и последующего подразделения театров по жанрам, видам,

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

Ленинградское отделение

**Исследовательская группа
„Социология и театр“**

ВАШЕ МНЕНИЕ О СПЕКТАКЛЕ

спектакль _____

театр _____

Уважаемый товарищ!

Просим Вас ответить на несколько вопросов о данном спектакле. Для этого следует обвести кружочком номера подходящих ответов. Там, где список возможных ответов Вас не удовлетворит, пожалуйста, впишите свой оригинальный ответ или сделайте примечание к имеющемуся.

Ленинград 1976

Анкета зрителя

формам работы и сферам деятельности, специфике репертуара, аудитории и проч.

Если ценностно-ориентационную развлекательную, воспитательную и коммуникативную функции театра понимать как диалектически взаимосвязанные фундаментальные силы, определяющие поступательное движение сценического искусства, с одной стороны, и влияющие на механизм взаимодействия, взаимоотношения с ауди-

торией, с другой, то такие функции театра, как просветительская (познавательная), творческая (созидательная), престижная и другие функции оказываются внутри «силового поля» театра, присутствуют в нем в той степени, в которой это обусловлено проблематикой конкретного спектакля и его жанровыми характеристиками.

Таким образом, деятельность театра и перспективы его развития обусловлены определенным набором социальных функций, доминирование которых в значительной степени определяет тип театра, отбор репертуара, выразительных средств, характер общения с публикой.

Рост и развитие различных видов средств массовой информации – как художественной, так и нехудожественной – существенно изменили структуру выразительных средств театра, породили новые формы его общения с публикой. Важно иметь в виду, что традиционные театры крупных сценических форм, сочетая в себе образовательную, эстетическую, воспитательную, просветительную, развлекательную, коммуникативную и другие функции, опираются прежде всего на две первые функции: экспериментальные театры «малой сцены» в качестве основополагающих избирают для себя функции коммуникативную, эстетическую, что и определяет развитие этих театров, состав их аудитории. «Иерархия» и «сопряжение» функций достаточно динамичны, подвижны и могут выстраиваться в разные качественные и количественные сочетания не только на разных спектаклях, но и на разных представлениях одного и того же спектакля, а абсолютизация тех или иных функций может привести, например, к поляризации социокультурных назначений театра, к превращению в мемориал сценических традиций в одном случае или перерождению театра в клубное собрание, лишенное очевидного художественного потенциала – в другом случае.

Социологическое изучение театра, возобновленное в 1960-е годы, началось с анализа аудитории. Этому в значительной мере способствовал опыт отечественных исследований 1910–1920-х гг., с одной стороны, и практически слабо разработанная методология и методика современного анализа, с другой. Для начальных этапов социологических исследований эмпирические исследования аудитории оказались наиболее доступными. Мысль о том, что анализ поведения публики, ее отношения к искусству является важнейшей научной задачей, прозвучала, в частности, в работах А.Н. Алексева, Ю.Н. Давыдова, Г.Г. Дадамяна, М.Е. Дезы, В.Н. Дмитриевского, Л.Н. Когана, А.Д. Кернер, Ю.У. Фохта-Бабушкина. Вскоре, однако, обнаружилось, что такой взгляд существенно ограничивает социологию театра лишь одной сферой его существования. Дальнейшая практика конкретных исследований широко обращалась к изучению репертуара, актерского, режиссерского творчества, проблем социальной психологии и театрального общения, производственных условий творчества. «Такое новое представление может



Группа «Социология и театр»: Б.З. Докторов, Л.Е. Кесельман, Б.Н. Кудрявцев, В.Л. Владимиров, А.Н. Алексеев, Д.Б. Божеков, В.Н. Дмитриевский

возникнуть в результате использования теоретических концепций, возникших на основе уже разработанных методологических принципов, с привлечением накопившихся к сегодняшнему дню эмпирических и экспериментальных материалов», – указывала И.С. Лёвшина, ссылаясь на солидный перечень исследований 1960–70-х годов.

Реальная жизнедеятельность театра 1960-х гг. также выдвинула перед ленинградской исследовательской группой «Социология и театр» на первый план задачу познания прежде всего таких граней бытия сценического искусства, которые по сути дела изменили объект театроведческой науки и поставили ее в новые соотношения со смежными науками, изучающими социальное бытие культуры. По ходу работы исследователям приходилось настойчиво доказывать, что статистические, математические, социологические методы анализа театрального процесса вовсе не ставят под сомнение возможности традиционного театроведческого метода. Необходим комплексный подход к явлениям, опора на методологию междисциплинарного изучения общественных явлений, что отвечает современному уровню развития науки и искусств.

Конкретно-социологические исследования театрального процесса 1960–1980-х гг. были направлены на выявление роли и места сце-

нического искусства в системе художественной культуры и в досуге населения. Функционирование драматического театра исследовалось в рамках основных блоков – производства, распространения и потребления – на уровнях рассмотрения репертуарного массива, формирования, эксплуатации и сценической интерпретации театрального репертуара и его восприятия.

В рамках изучения существующего образа жизни по сути дела столкнулись две противоположные установки: первая – стремление человека утвердиться в своей индивидуальности, осознать неповторимость и масштаб собственной личности, определить идеальный образ самого себя; и другая установка – намерение остаться в привычных, установившихся отношениях с внешней средой, интегрироваться в нормативное окружение традиционных, ранее сформированных ценностей и по сути дела отторгнуть возможности диалога личности с обществом, пусть даже на языке художественного общения. Отсюда и различное понимание роли и назначения искусства в сознании художника, публики, критики, разные толкования концепции личности, разные оценки художественного потенциала того или иного вида искусства.

Административно-командная система, опиравшаяся на идеологический монополизм, стремилась пресечь любые альтернативные концепции как «классово-враждебные», не допустить диалога в обществе, в науке, в культуре и искусстве. Пора «оттепели» породила надежды на установление поликультурных коммуникативных отношений на всех уровнях общественной жизни. Реабилитация и возвращение в этический и научный оборот общечеловеческих ценностей стимулировались осознанием социального, идеологического, нравственного тупика идеологизированного постсталинского режима. Отсюда скрытый и явный призыв художников и ученых к широкому освоению социального и духовного опыта – отечественного и зарубежного – во всем его содержательном многообразии, призыв к плюрализму мнений и оценок, к осмыслению личности как приоритетной социально-культурной ценности, к свободной дискуссии, к «точному» знанию, к «правде фактов, а не лозунгов».

Многоаспектный характер социологических исследований и их обсуждение в дискуссиях 1970-х гг. позволили прийти к серьезным теоретическим и практическим результатам. Были определены *основные социальные показатели художественной культуры*. Создание такой системы привело к согласованности, а следовательно, и результативности научной деятельности социологов театра и художественной культуры в целом. Возникла основа для развертывания фундаментальных исследований художественной культуры, предпосылка для создания теоретической модели ее функционирования, для выявления тенденций и факторов, определяющих реальное состояние сценического искусства, культуры, планирования и прогнозирования ее дальнейшего развития.

Для 1960–1970-х гг. было характерно энергичное перераспределение потоков зрителей аудитории, установление новых социально-психологических связей художников и публики, в значительной мере обусловленных интенсивной миграцией населения, ростом городских поселений, бурным развитием средств массовой информации, распространением технотронных зрелищ, телевидения и пр. Необходимо было дать этому процессу научное объяснение, осмыслить механизм функционирования театра в качественно новых социокультурных условиях, на разных срезах культурной и общественной жизни. Практические выводы и рекомендации позволили по-новому оценить многие проблемы эстетики, искусствознания, социального функционирования искусства, увидеть в конкретном произведении сложное явление культуры, выступающее средством художественной коммуникации, а сам художественный метод рассматривать комплексно – и как метод творчества, и как метод художественного восприятия. Театр рассматривался как особая форма массового общения, как социальный институт, удовлетворяющий системе определенных потребностей и формирующий личностно-индивидуальные отношения к действительности. Театр осмыслялся как генетически исходный и фундаментальный вид зрелищного искусства – от того, как развивается театр, в известной мере зависит состояние других зрелищных искусств, в которых так или иначе представлен театр – кинематографа, эстрады, телевидения, радио.

Социология театра, так же как и социология искусства, была ориентирована на необходимость основываться на целостном представлении о театре как социально-художественном организме. Ставилась задача конкретно определить объект научного анализа, исходя из комплексного подхода к изучению театра. Такое определение предложил сотрудник группы «Социология и театр» А.Н. Алексеев, указав, что интеграция, соединение социологического и театроведческого анализов предполагает переосмысление самого предмета социолого-театроведческого исследования, которым правомерно считать театральную жизнь в целом. В понятие «театральная жизнь» А.Н. Алексеев включил всю совокупность явлений и процессов, относящихся как к «производству», так и к «потреблению» театрального искусства. «Жизнь театра в обществе и жизнь общества в театре». Отсюда комплексное исследование театральной жизни предполагает разработку такой теоретической схемы, которая включала бы в себя как театр, так и зрителя, а также систему связей между ними. «Театр есть особый социальный институт, в рамках которого создается театральное искусство; зрительская аудитория есть своего рода орган, посредством которого искусство становится фактом общественного сознания и опыта. Само театральное искусство в этой схеме выступает как некоторое множество конкретных продуктов театрального производства (творчества) и объектом зрительского потребления (восприятия), а именно – спектаклей, по поводу которых разворачивается взаимо-

действие театра и публики. Указанное взаимодействие составляет основное содержание того, что выше названо «театральной жизнью».

Исследования театра 1960–70-х гг. были направлены на выявление роли и места сценического искусства в системе художественной культуры и в досуге населения. Функционирование драматического театра исследовалось в рамках трех основных блоков – (1) *производства*, (2) *распределения* и (3) *потребления* – на уровнях *рассмотрения репертуарного массива*, формирования, эксплуатации и сценической интерпретации репертуара и его восприятия.

Исследование функционирования театра предполагает выявление и определение его социальных задач и функций. Попытка определить и сгруппировать функции на основе сопряженности или рассогласованности предпочтений отдельных видов художественной культуры у представителей театральной аудитории предпринял О.Б. Божков в работах группы «Социология и театр». На базе интерпретации результатов проведенного им факторного анализа О.Б. Божков выделил ряд блоков. Сочетаемость таких предпочтений на танцевальные вечера, массовые гуляния, эстрадные концерты и кино он рассматривает как проявление активно-развлекательной функции; ориентации на лекции-концерты, литературные концерты и филармонию интерпретируются как показатель познавательно-эстетической функции. Сочетаемость ориентаций на художественные выставки, филармонию и драматический театр исследователь осмысляет как выражение интеллектуально-художественной функции; в тесноте связей предпочитаемости драматического и музыкального театров усматривается синтетичность воздействия этих видов художественной культуры.

Изучение театральной аудитории

Театральной жизни присущ ряд «типичных» «системных» признаков – способность воспринимать, хранить, перерабатывать и передавать социальную и художественную информацию (репертуар); наличие устойчивых каналов связи, по которым спектакли транслируются публике: относительно автономные соподчиненные системы (театральная сеть). Таким образом, деятельность театра может быть осмыслена как динамическая система с присущими ей закономерностями функционирования, эволюции и управления информационными процессами.

Совокупный театр – сценическое искусство – можно рассматривать и как подсистему художественной культуры общества, которая, в свою очередь, входит в систему социальных отношений. М. Каган, выстраивая иерархию подсистем: искусство, художественное производство, его восприятие, критика, творчество – обратил внимание на динамичность и саморегулируемость систем, их способность перерабатывать социальные ценности в ценности художественные. Он также выделил в качестве основного проявления социальности художе-

ственной культуры ее коммуникативную функцию, которая сообщает произведению искусства доступность публике даже поверх барьеров национальных культур, языков, увлекает ее духовным содержанием, эмоциональным накалом, образной формой объединяет людей, способствует их взаимопониманию.

В 1960-х гг. поведение аудитории, ее характеристики были главным предметом эмпирического социолого-театроведческого изучения. Развивающаяся исследовательская практика со временем внесла в орбиту научного анализа проблемы формирования и эксплуатации репертуара, актерского и режиссерского труда, социальных условий творчества и пр. Таким образом, социологическое изучение театра принципиально обогатило предмет театроведения и поставило его в новые отношения со смежными дисциплинами, изучающими современное бытие театра.

Художественная жизнь «оттепельных» лет несла в себе сложность и противоречивость социально-политических, идеологических процессов, происходящих в стране. Поэтому новый этап социологических исследований начался с выявления динамики общественного сознания, и в этом смысле обращение к исследованию прежде всего публики как потребителей искусства было вполне оправданным.

В исследованиях Уральского государственного университета и Свердловского отделения ВТО методом анкетного опроса анализировались противоречия между равными возможностями населения в потреблении произведений сценического искусства и фактическим неравенством в приобщении к нему разных социальных групп. Анализируя суждения о театре городских и сельских жителей Урала, исследователи Л.Н. Коган и А.Д. Кернер выявили основные тенденции формирования художественных вкусов и духовных запросов представителей разных слоев населения.

Аналогичная проблема на материале исследования художественных ориентаций жителей села была поставлена Сектором социологии культуры Института экономики Уральского научного центра АН СССР и Отделом пропаганды и агитации Оренбургского обкома КПСС. Был выявлен разрыв роста производительных сил и образования и культуры населения и неравномерной приобщенностью к художественной культуре различных его слоев. Анализ мнений, ориентаций и запросов населения, деятельности театрально-концертных и культпросветорганизаций, народных театров дал возможность разработать рекомендации по совершенствованию театрально-концертного обслуживания населения Оренбургской области.

В Эстонской ССР социологическое изучение театра было сосредоточено в Институте истории АН ЭССР, в Государственном театре им. В. Кингисеппа в Таллине, в Тарту, в театре «Ванемуйне» и Тартуском университете. В качестве проблемы исследования К.О. Каск и Л.Ю. Веллеранд выдвинули противоречие между равными возможностями населения в приобщении к театральному искусству соци-

альных групп и неравным потреблением. Исследователи выстроили структуру аудитории эстонских театров, определили различия в составе публики по театрам и территории республики. Оценка репертуаров театров соотносилась с экспертной оценкой специалистов.

В Москве группа Г.Г. Дадамяна (МК РСФСР и СТД) в конце 1960-х гг. на основе опроса более 7 тыс. зрителей 16 областных театров России подразделила аудиторию на шесть типов: 1. Собственная аудитория конкретного театра, включающая жителей данного региона, посещающих данный театр; 2. Собственная аудитория региона, включающая жителей данного региона, посещающих любой из своих театров; 3. Совокупная аудитория конкретного театра, включающая всех зрителей (местных и приезжих), посещающих данный театр; 4. Совокупная аудитория региона, включающая всех зрителей (местных и приезжих), посещающих любой из театров данного региона; 5. Полная аудитория региона, включающая жителей данного региона, посещающих какой-либо театр (своего или других городов); 6. Общая аудитория региона, включающая всех жителей данного региона, посещающих какой-либо театр, и приезжих, посещающих театры данного региона. Внутри каждого из этих типов выделена актуализированная аудитория, посетившая театр за определенный отрезок времени, и потенциальная аудитория, имеющая возможность бывать в театре, но не посещавшая его. В итоге исследователями были составлены социально-демографические «портреты» аудитории в сопряженности с динамикой их посещаемости.

Весьма полезным пособием в развернувшихся в 1970–1980-х гг. исследованиях театральной аудитории столичных и периферийных театров стали Методические рекомендации «Социологические исследования зрителей драматических театров», разработанные Г.Г. Дадамяном и изданные в 1975-м Брошюра объемом около 3-х печатных листов вышла тиражом 2000 экземпляров; она включала в себя разделы: 1. Постановка проблемы и цели исследования; 2. Основные понятия исследования; 3. О методах сбора данных; 4. Обоснование анкеты 5. Инструкция по организации и технике анкетирования; 6. Приложения (Справка о проведении исследования, Справка об эксплуатации репертуара, Литература).

В том же направлении работал Л.Е. Кесельман, предложивший различать реальную аудиторию театра как совокупность людей, посещающих театры этого региона, и реальную аудиторию конкретного театра как совокупность людей, посещающих данный конкретный театр. Л.Е. Кесельман выделил реальную аудиторию отдельного театра, как совокупность людей, посещающих этот спектакль в постановке данного театра.

В Институте художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР (ИХВ АПН РСФСР) исследовательский коллектив, руководимый Ю.У. Фохтом-Бабушкиным, с 1964 года изучал художественные интересы школьников. Опрос проводился в течение

одной недели в школах Баку, Горького, Душанбе, Москвы, Таллина и в пяти сельских школах Тамбовской, Томской, Псковской областей и Краснодарского края. Было получено и обработано 1533 анкеты школьников города и села, 1499 анкет родителей и 50 – учителей. В ходе масштабного комплексного исследования (3082 анкеты) выявлены: а) распространенность в жизни школьника театра как вида искусства; б) его информированность в сценическом искусстве; в) предпочтительность театра среди других искусств, способность школьника дать качественную характеристику и оценку спектакля в сопоставлении с другими спектаклями; г) качества предпочтений к театру (в возрастной динамике); д) характера предпочтений («фабульного» и «проблемно-психологического» искусства); е) преимущественного интереса к театру и его связи о качеством художественных предпочтений; ж) оптимума посещений, дающего лучший качественный результат потребления искусства; з) влияния факторов социального окружения (семьи – ориентации и предпочтения родителей; школы – ориентации и предпочтения учителей; наличие и характер деятельности культурно-просветительских учреждений); и) отношения к литературно-художественной критике и литературе по искусству; к) занятия искусством (художественная самодеятельность, участие в работе кружков и др.).

Приобщенность к театру среди студенческой молодежи рассматривалась в комплексных исследованиях художественных потребностей, предпринятых А.Н. Семашко, С.В. Паламарчуком, У.Ф. Суной, В.М. Петровым, В.И. Волковым, А.Ф. Шаровой и др. Мотивы выбора, предпочтения и оценки информированности в области театра отмечались как признаки приобщенности к сценическому искусству во многих исследованиях. Зафиксированные театральные намерения и интересы зрителя стали важным содержательным показателем приобщенности к театру. Он открывал исследователям возможность оценить избирательность отношений населения к сценическому искусству. Становилось очевидным, что роль театра в структуре досуга населения повышается с ростом образования, причем лица с высоким образовательным уровнем одновременно с признанием важности театра в духовной жизни общества оказываются и наиболее требовательными к театру и его репертуару.

В сезоне 1966–1967 гг. Театральная лаборатория ЛГИТМиКа в сотрудничестве с отделением ВТО осуществила анкетный опрос ряда драматических театров, в ходе которого были зафиксированы социально-демографические характеристики публики каждого театра и степень ее приобщенности к сценическому искусству. В 1970-х гг. лаборатория ЛГИТМиКа была реорганизована в исследовательскую группу «Социология и театр» при ВТО. Первоначальный состав группы – А.Н. Алексеев, О.Б. Божков, В.Л. Владимиров, В.Н. Дмитриевский (руководитель). Б.З.Докторов, Л.Е. Кесельман, Б.М. Фирсов (научный консультант). В конце 1970-х гг. в группу вошли А.Я. Аль-

тшуллер, Ю.М. Барбой и др. В 1971–1978 гг. группа провела три исследования: «Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР», «Театр в духовной жизни современного молодого человека» и «Зритель в театре».

Хотя театр не занимает количественно большого места в жизни современного человека, тем не менее качественная роль театра в нравственном климате общества и его художественной жизни остается весьма существенной. Специфика социологического подхода к изучению «потребности в театре» состоит в рассмотрении театра как социального института, «продуцирующего» театральное искусство и обеспечивающего возможности его массового восприятия и потребления.

Опрос зрителей драматических театров подтвердил посылку исследователей, что аудитория театра, имея сложную, многомерную структуру, дифференцируется тремя основными группами характеристик: социально-демографическими, характеристиками «условий жизненной обстановки», характеристиками отношения к театру. Приобщенность к сценическому искусству определялась путем выявления: а) социально-демографической структуры театральной аудитории; б) информированности и источников получения информации о театре; в) затрат времени на театр и частоты посещения театра; г) зрительских интересов и мотивов посещения театра; д) качества предпочтений и оценок спектаклей; е) характера собственной творческой деятельности. Опрос аудитории проходил непосредственно в театре и выявил: а) структуру фактической зрительской аудитории конкретных спектаклей и театров (соотношение «постоянных» и «случайных» зрителей); б) распределение театральной аудитории по степени приобщения к театру вообще и по степени приобщенности к искусству (не только театральному); в) социально-демографические характеристики аудитории; характер театральных предпочтений зрительской аудитории (ориентации на конкретные театры, ориентации на определенные типы спектаклей; ориентации на отдельные аспекты театрального искусства); основные реальные ситуации посещения театра и каналы информации населения о театральном спектакле. В театре реализуется комплекс духовных потребностей человека, «потребность в искусстве». Несмотря на то, что театр не является сегодня столь же массовым, как некоторые другие виды искусства, тем не менее он остается общедоступной формой искусства и при этом сохраняет свою специфику и относительную автономию.

Социологическая интерпретация сценического искусства как множества спектаклей позволила осмыслить функционирование театра и аудитории как массовые социальные процессы. Они стали доступны социологическому наблюдению, измерению и описанию, благодаря использованию общей для деятельности театра и позиции аудитории элементарной единицы, за которую в исследовании был принят отдельный спектакль как часть театрального реперту-

ара. Таким образом, взаимоотношения театра и аудитории раскрываются в ходе сравнительного изучения процессов театрального «производства» и зрительского «потребления», для которых, несмотря на своеобразие каждого, найден единый «язык» научного описания. Аналогичным путем в изучении потребности в театре шли исследователи группы Г.Г. Дадамяна, К.О. Каск, Л.Н. Когана и В.И. Волкова в Свердловске.

Фактор частоты посещаемости и затраты времени на театр. Избирательное отношение к театру, выделение его среди других искусств, ориентация на театр

Признак приобщенности населения к театру фиксирует активность отношения к сценическому искусству, влияние культурного и образовательного уровня на степень посещаемости. Частота посещений театра рассматривалась как количественное выражение отношения к репертуару в целом, частота же посещений постановок – носителей определенного признака – как выражение отношения к отдельной качественной стороне репертуара. Около 15% молодых ленинградских зрителей помнит, что видели из сводной театральной афиши более чем 30 спектаклей, около 30% – от 30 до 16 спектаклей, около 30% – от 15 до 7 и около четверти всех опрошенных молодых людей видели менее чем по 7 спектаклей. Такова мера фактического знакомства обследованного контингента молодежи с ленинградскими драматическими театрами.

Важным фактором приобщенности к сценическому искусству выступает и информированность в области театра. Тот факт, что в упорядоченном списке видов досуга драматический и музыкальный театры занимают четвертое и пятое места свидетельствует о том, что театральное искусство играет важную роль в духовной жизни молодых ленинградцев.

Исследование Г.Г. Дадамяна позволило осуществить классификацию зрителей по частоте посещений театра в течение года: «театралы» – свыше 12 раз; постоянный зритель – 9–12 раз; активный зритель – 4–8 раз, пассивный зритель – 2–3 раза; случайный – 1 раз и реже.

К.О. Каск и Л.Ю. Веллеранд фиксируют в числе посетителей театра две трети населения республики. Более 5 раз в год ходит в театр 32%; 5 раз в год – 34%, совсем редко посещают театр 20% и вообще не ходят в театр 12,5%. Пассивную и равнодушную к театру треть трудящегося населения исследователи относят к потенциальной публике.

В исследованиях Ю.У. Фохта-Бабушкина формирования художественных интересов школьников зафиксировано сближение направленности интересов городских и сельских школьников в силу влияния единых принципов общественного и семейного воспитания, общего воздействия СМИ, общей учебной программы и пр. Однако в ходе анализа выявляются различия в степени интенсивности приобщения школьников к музыке, театру и изобразительному ис-

кусству. Данные показывают опережение на 2–3 года формирования художественного вкуса у городских школьников по сравнению с сельскими, знакомство которых с театром происходит в основном с помощью телевидения. В определении вкуса самые низкие данные по театру. Лишь 16% детей продемонстрировали хороший вкус, тогда как по литературе – 75%, по музыке – 61%, по изобразительному искусству – 48%, по кино – 27%.

Театральные намерения и интересы зрителя исследователи считают весьма важными и содержательными показателями приобщенности к театру. Уровень отношения к репертуару в целом выявлялся путем анализа данных, полученных при измерении посещаемости, удовлетворенности намерений, рассмотрением того, на какие постановки человек ходит, хочет ходить и что именно ему в них нравится. Тем самым открывалась возможность оценить избирательность его отношений к театральному искусству.

Социально-демографические факторы и условия социального окружения выступают серьезными показателями, влияющими на приобщенность к театру в целом ряде исследований. Роль театра в структуре досуга населения повышается с ростом образования – такой вывод следует из исследования зрителей РСФСР и Эстонии. Лица с высоким уровнем образования одновременно с признанием важности театра в духовной жизни общества оказываются наиболее требовательными к театру и его репертуару.

Опрос ленинградских школьников и молодежи подтвердил вывод исследователей Института художественного воспитания о том, что основы театрального опыта закладываются, как правило, в возрасте до 14 лет. Такие социальные факторы, как материальные условия жизни школьника (семейное положение, уровень дохода на одного члена семьи, удаленность жилья от центра города и т.п.) не оказывают существенного влияния на характер его отношения к театру. Не обнаружено значимой связи между перечисленными характеристиками и количеством посещений театра. Слабое влияние оказывают на число посещений факторы социальной активности (продолжение учебы, партийность, участие в общественной работе и пр.).

На отношении молодежи к театру сильно влияет срок проживания в Ленинграде и образование родителей. Эти интегральные характеристики указывают на степень овладения культурой крупного города и на среду респондента, на определенные условия и возможности приобщения к культуре в родительском доме, что подтвердили исследования Е.К. Чухман, Ю.У. Фохта-Бабушкина.

Оптимум посещения театра как важный показатель приобщенности фигурирует в ряде исследований. Выдвинувшие идею выявления оптимума исследователи Института художественного воспитания подчеркивают: оптимум (то есть некая частота хождения в театр, дающая лучший качественный результат) не является нормой для каждого, а может служить лишь отправной точкой в поисках инди-

видуальных норм общения с искусством. Так, для старшекласников оптимум посещения кино – 3–4 раза в месяц, просмотра телевизионных передач – от 4 до 10 раз в месяц, посещения театра – 5–6 раз в год, посещения художественных выставок – 2 раза в год, концертов серьезной музыки – 3–5 раз в год, эстрадных концертов – 2–5 раз. Оптимум – это некий приближенный ориентир при определении объема впечатлений для массы школьников.

Оптимум посещений как показатель приобщенности к театру присутствует в ленинградских и эстонских исследованиях. У трудящихся с высшим образованием, как правило, умеренное отношение к театру преобладало по всем группам в ЭССР (среди 20–29-летних частых посетителей 16,7%; умеренных – 75,0%; среди 30–39-летних – соответственно 19,2 и 53,8%, кому больше 40 лет – 25,0 и 50,0%. Посещая спектакли выборочно, культурный человек как бы вырабатывает в отношении к театру свой оптимум посещения. Выборочное посещение к возможностям содержательного использования свободного времени свидетельствует о высоком уровне развития личности.

Типология зрителей и структура театральной аудитории

В исследовании «Театр в духовной жизни молодого человека» (на материале анализа театральной жизни Ленинграда: 9 театров, 189 спектаклей, 1100 рабочих и учащихся комсомольского возраста – 14–28 лет) потребность в сценическом искусстве, взаимоотношения театра и аудитории раскрывались также путем сравнительного изучения динамики театрального «производства» и фактах зрительского «потребления». Описание массовых процессов театральной жизни достигалось одновременным использованием трех методов: 1) проведением экспертной театроведческой процедуры; 2) анализом статистических документов, характеризующих динамику и формирование репертуара; 3) массовым анкетным опросом населения. Спектакль рассматривался и как некий феномен, сочетающий в себе уникальность художественного произведения, и как одно из множественных явлений социального порядка, отражающее «температуру» и своеобразие окружающей жизни и являющийся предметом культурного потребления. Это позволило оценить не только его эстетическую содержательность, но и определить его место и значение в системе социокультурных связей как «узла», в котором непосредственно осуществляется взаимодействие театра и аудитории, природу его успеха или провала.

Исследователи получили социально-демографические параметры молодежной аудитории, определена направленность ее поведения в сфере культуры, охарактеризованы количественные и качественные оценки репертуара, полученные в ходе опроса зрителей. Деятельность экспертов-театроведов, критиков регламентировалась формализованной экспертной методикой: выбор «единиц измерения» эстетических

характеристик спектаклей осуществлялся в операциональных понятиях современной театральной критики, в рамках которой театровед «видит» спектакль и описывает его.

Опрос школьников группой «Социология и театр» подтвердил вывод исследователей Института художественного воспитания о том, что основы театрального опыта закладываются обычно в возрасте до 14 лет под воздействием таких социальных факторов, как материальные условия жизни (семейное положение, наличие детей, уровень дохода на одного члена семьи, удаленность жилья от центра города и т.п.). Значимое влияние на отношение молодежи к театру оказывают срок проживания в крупном городе и образование родителей. Эти интегральные характеристики указали на важность овладения культурой крупного города, на среду обитания респондента, на условия и возможности его приобщения к искусству в семье.

Ленинградское исследование «Театр в духовной жизни современного молодого человека» подтвердило многие данные, полученные в Москве, Эстонии, Украине и в Свердловске. Молодежь 14–28 лет исследователи разделили на восемь подмассивов по признакам социального положения и некоторым иным, связанным с активностью в сфере культуры. Это позволило зафиксировать различия в отношении категорий зрителей к конкретным ленинградским театрам. То есть весь массив аудитории составил восемь подмассивов: 1. Инженерно-технические работники – около 100 чел., как правило, с высшим образованием; средний возраст 24,5 года. 2. Специалисты непромышленной сферы – около 100 чел., со средним общим специальным образованием, средний возраст 23 года. 3. Студенты – около 150 чел., представлены все курсы технического вуза, средний возраст 19,5 лет. 4. Рабочие – активные театралы, около 100 чел., в основном рабочие промышленности, образование среднее и выше среднего. Средний возраст 24 года. 5. Рабочие – умеренные театралы, около 200 человек, преимущественно со средним образованием. Средний возраст – 21,5 года. 6. Рабочие и служащие – не театралы, около 100 чел., преимущественно работники транспорта и строители. Средний уровень образования – несколько ниже среднего. Средний возраст 22,5 года. 7. Школьники (от 7 до 10 класса, около 1100 чел.). Средний возраст – 15 лет. 8. Работницы-текстильщицы, около 100 чел. Образование среднее и ниже среднего. Средний возраст – 19,5 лет.

Рассмотрение ориентаций молодежи в сфере культуры позволило ранжировать виды досуга в порядке убывания их предпочтительности: 1 – кинематограф – 99% опрошенных; 2 – художественные выставки и музеи – 96%; эстрадные концерты – 93%; драматические театры – 87%; музыкальные театры – 79%; цирк – 77%; народные гулянья и театрализованные представления под открытым небом – 75%; танцевальные вечера – 54%; филармонии – 41%; участие в художественной самодеятельности – 10%.

Характеризуя изменения, происходящие в ориентациях и установках молодежной аудитории, исследователи выявили и описали два основных блока коллективных форм досуга молодежи. В первый блок – традиционные формы – вошли относительно простые и доступные для восприятия формы культуры – эстрадные концерты, танцевальные вечера, массовые гулянья, цирк, кино; эта группа форм культурного досуга названа «развлекательно-гедонистической». Второй блок – массовые формы – составили формы культуры, требующие для восприятия определенной подготовки и навыков – литературные концерты, филармонические вечера, художественные выставки, лекции-концерты, спектакли музыкальных и драматических театров и другие традиционные формы.

Возраст и образование – факторы, наиболее существенно влияющие на зрительские предпочтения и установки. Чем человек моложе, тем сильнее он ориентирован на относительно простые для восприятия формы досуга – на эстраду, цирк, танцы, кино. Чем человек образованнее, тем отчетливее его интересы направлены на сложные формы культуры. Сходство данных, полученных в разных исследованиях, подтверждает наличие фундаментального социологического факта, характеризующего определенную закономерность поведения людей в сфере культуры. В рамках единой современной культуры сосуществуют по крайней мере две субкультуры, две противостоящие друг другу формы культурной активности. Формы культуры, входящие в первую группу, условно можно называть «традиционными», формы второй группы – «массовыми». Противостояние этих субкультур в социологическом смысле выражается в том, что люди, склонные к одной из массовых форм культурной активности, как правило, более склонны и к другим массовым же формам и менее склонны к любой из традиционных форм культуры. Аналогичное поведение демонстрируют и те, кто больше склонен к какой-нибудь из традиционных форм культурной активности.

В исследованиях студенческой молодежи выявляется в целом высокий уровень ее потребностей в сценическом искусстве и в реальном художественном потреблении. С.В. Паламарчук фиксирует большую развитость театральных зрителей по сравнению с группами, ориентированными на другие искусства. Интерес к театру гармонически сочетается с высоким общим уровнем художественного потребления. Театралы-студенты лучше других учатся, они отмечены стремлением к повышению образовательного уровня, научным занятиям, общественной деятельностью. Это единственная группа, где совершенно отсутствуют студенты, безразличные к будущей профессии. По всем показателям любители театра отличаются наилучшим социальным самочувствием – они имеют самый высокий балл удовлетворенности личной и общественной жизнью.

В осмыслении роли публики в театральном процессе важно увидеть систему отношений, в которой находится сцена и зал, понять ме-

ханизм этих отношений. Публика как непременный составной элемент театрального зрелища должна быть организована в соответствии с определенными требованиями, налагаемыми на нее как на участника – носителя и потребителя – театрального процесса. Способ вхождения в роль зрителя зависит не только от социокультурных образцов отношения к театру, выработанных в обществе в целом и его отдельных группах, но и от специфики самого театрального искусства, природы и способа его контакта со зрителем, но немногие деятели сценического искусства еще осознали это обстоятельство как одно из важных и непременных условий существования современного театра.

Интенсивная включенность человека в коммуникативные процессы посредством СМИ оказала влияние на функционирование театра, способствовала движению сценической эстетики, породила новые формы социального общения, отношений публики и театра, обогатила выразительные средства сцены. Необходимость конкуренции с другими зрелищными искусствами активизировала поиск специфических театральных выразительных средств, а также потребовала новых теоретических трактовок проблемы «театр и публика». В этой плоскости социологи рассматривали связи театра и телевидения, анализировали закономерности, оказывающие влияние театра на кино и ТВ, на отношения театра со своей аудиторией. Выявленная исследователями динамика зрительских ориентаций, их тяготение к двум полярным образованиям – традиционным и массовым формам культурного досуга, дала основание говорить, в частности, о молодежной субкультуре, в рамках которой проявляют себя специфические формы освоения искусства публикой, они отражают консолидацию эстетических и социальных ориентаций как определенного образа жизни, формирующего стиль, восприятие, направленность, потребности, убеждения, критерии, оценки. В конечном счете именно приверженность этим ценностным нормам определила отношение молодежи к видам и жанрам искусства, к формам их освоения, выявила антагонизм традиционной и молодежной субкультуры, проявляющийся, например, в противопоставлении рок-музыки советской эстраде и классической опере, авангардистских сценических экспериментов – традиционному театру и т.д.

Зритель – носитель определенного, обусловленного рядом социокультурных факторов комплекса знаний об искусстве, динамика которых отражается в естественном саморазвитии художественной жизни. Согласно такому подходу место театра в обществе в значительной мере определяется равновесием социальных потребностей общества в театре и способности театра соответствовать этим потребностям. Эта зависимость и сопряженность интересов может быть аргументирована исторически оправданным и последовательным обращением театра к новым коммуникативно-технологическим связям, направленным на решение как художественных, так и конкретных социальных, прагматических, культурно-функциональных задач. Так, оснащенность сцены

радио- и видеоаппаратурой, модернизация театрального помещения не только отразили технический прогресс, но и изменили само социокультурное пространство, динамику и темпоритмы общественного и художественного сознания. Показательна в этом смысле судьба такого театрального жанра, как мюзикл, который, сблизив «высокую» и «низкую» культуру, отразив новые оттенки общественных настроений и эстетическое мироощущение разных социальных слоев, объединил в новую художественную целостность едва ли не все элементы современной театральности и при этом актуализировал классику, ее культурно-значимые ценности, сделав их общепризнанными и популярными в самой широкой зрительской среде.

Дифференциация публики традиционно чаще всего осуществляется по признаку социально-демографической принадлежности. Границы этой дифференциации оказались весьма подвижны и достаточно размыты особенно в части художественных и эстетических потребностей и ориентаций, что со всей очевидностью проявляется в результатах конкретно-социологических исследований. Объясняется это в значительной мере широкой демократизацией и аудиовизуализацией массовой культуры, ее возросшим удельным весом в культуре в целом, смещением традиционно существовавшей шкалы художественных критериев и их нивелировке в потоке массовой продукции, а также, что особенно важно для оценки явлений сценического искусства, театрализации массовой культуры на эстраде, в спорте, на телеэкране.

Общение зрителя и театра в современных условиях определяет таким характером духовно-практической деятельности, в которой реализуется целый комплекс потребностей человека, «потребность в искусстве». Эта потребность требует философски-социологического истолкования и раскрытия, в ходе которых театр может быть понят как специфический вид искусства и вместе с тем как особый социальный институт, выступающий средством удовлетворения разнообразных человеческих запросов и устремлений. В силу того, что в общении зрителя с театром реализуется целый набор потребностей современного человека, удовлетворяются разнообразные запросы и устремления личности, личностный характер общения театра со зрителем во многом определяется художественной потребностью общества в целом; эта потребность тесно связана с социальными функциями искусства. Театр моделирует общество и, приглашая зрителя к сопереживанию, формирует в его сознании определенные идеи, интересы, потребности, художественные критерии, вкус. В театре следует видеть своего рода образную модель жизнедеятельности, которая обогащает личностный опыт человека, расширяя его границы, формируя определенные ценностно-нормативные ориентации. Важное свойство театра состоит в том, что, отвечая на потребность эстетического постижения мира, он воссоздает окружающую человека реальную действительность как объективно существующие, распо-

ложенные в пространстве картины жизни, поэтому характер самого воздействия, производимого театральным спектаклем, предполагает и даже способствует распространению этих представлений на окружающие человека явления и отношение к ним. Индивидуальность зрителя в сочетании с индивидуальностью художника, исполнителя, актера, порождает в восприятии зрителя образно-ассоциативный ряд, свою интерпретацию увиденного, которая возникает при участии индивидуального социального опыта зрителя, воспринимающего искусство, присущей ему способности соотносить свои оценки и впечатления с атмосферой дня, с содержанием окружающей жизни. Театр тем самым способствует познанию этой действительности, познанию человека, жизненного опыта, являясь своеобразным средством социальной ориентации.

Репертуар театра как пространство отношений сцены и зала

Взаимодействие искусства и публики может быть представлено как взаимодействие множества художественных произведений – в нашем случае спектаклей, – являющихся продуктом театрального производства и одновременно объектом потребления театральной аудитории как части фактических и вероятных потребителей искусства, то есть художественной аудитории. В совокупности произведений искусства, по сути дела, реализуются отношения искусства и его аудитории. Образовавшийся в ходе этих отношений массив произведений отражает производство, распределение и потребление театральной продукции среди масс населения. Многомерность анализа репертуара театров – одна из существенных исследовательских задач.

Реальный театральный репертуар образуется во взаимодействии театра и аудитории и тем самым отражает многообразие социальных связей искусства и общества. Если в проявлении вкусов массового театрального зрителя раскрывается закономерность психологии определенных общественных групп, то в формировании и эксплуатации театрального репертуара достаточно полно проявляется многообразие различных форм и особенностей функционирования театрального искусства на всех его стадиях. Уже сам список пьес, включенных в текущий репертуар, отражает идейно-художественную позицию театра и его технические, финансово-экономические, организационные возможности, то есть возможности производства. Способ эксплуатации репертуара, тиражирование спектаклей, поставленных по этим пьесам, указывает на характер производства, распределения, распространения художественной продукции, а посещаемость спектакля зрителями выявляет их отношение, выявляет характер потребления театральной продукции. Таким образом, изучение репертуара становится изучением всего социального контекста театральной жизни, его социального функционирования, потребности в театре.

Всесторонний комплексный анализ современного театрального процесса позволяет увидеть перспективы развития не только театра, но и смежных зрелищных искусств, он выявляет главные, ведущие характеристики функционирования театра среди широких слоев населения – такие, например, как распространенность театра и эффективность его воздействия на население: отношение населения к театру и к определенным его репертуарным массивам, отражающим многообразие взаимосвязей искусства и публики; положение театра в системе современной художественной культуры и обусловленные этим положением принципы формирования репертуара и его эксплуатации и др. Именно в репертуаре массовость театра как социального явления предстает в зримом, осязаемом виде.

Искусство воссоздает социальную жизнь в художественных образах с присущей ему на данном историческом отрезке времени степенью обобщения. Идеал художника, тенденции его творчества концентрируются в сложных взаимосвязях сценических характеров, персонажей спектакля. Изменение типа героя литературы, драмы, театра прямо и опосредованно отражает динамику социальной структуры общества, динамику конфликтов и противоречий, связанных с перераспределением социальных ролей, с ломкой устоявшихся во времени житейских целей и задач. Театр, постигая характеры, реальные жизненные обстоятельства, исследует нравственные стимулы деятельности человека, его внутренний мир. Таким образом, любая сценическая интерпретация непременно содержит в себе отдельные психологические признаки современного характера, потому что само обращение к тому или иному произведению обусловлено логикой определенных социально-психологических и художественных закономерностей. Театр актуализирует характер, делает его современным публике. Поэтому творческое «лицо театра», его идейная и художественная позиция отчетливо и последовательно проявляется именно в репертуаре, в отборе драматической литературы, в характере ее сценической интерпретации.

В процессе эксплуатации репертуара театр входит в живой контакт с аудиторией. В этом взаимодействии и отражается многообразие социальных и идейно-эстетических связей театрального процесса в целом и конкретного театра – в частности. По сути дела, репертуарное «лицо театра» раскрывает определенные закономерности психологии общественных групп и отражает систему социальных ориентаций и ценностей, свойственных этим группам.

Опыт социологических исследований убедительно показал, что строгость описания массовых процессов театральной жизни может быть достигнута одновременным использованием по крайней мере трех методов. Это (1) проведение высококвалифицированными театроведами экспертной процедуры, оценки репертуара, в основе которой лежит модель, основанная на осмыслении бытующих в критике и театроведении категорий, поддающихся формализации и позволяю-

щих прийти к содержательным научным заключениям; (2) это анализ статистических документов, характеризующих динамику и формирование репертуара, (3) это массовый анкетный опрос населения.

Приступая к анализу «театрального потока», необходимо иметь в виду, что спектакль может быть описан в строгих однозначных терминах лишь в известных пределах, а точнее, до той степени, которая позволяет выявить и сохранить присущие ему общие социальные и художественно-содержательные характеристики. При таком подходе спектакль должен рассматриваться и как некий феномен, сочетающий в себе уникальность художественного произведения, и как одно из множественных явлений социального порядка, отражающее «температуру» и своеобразие окружающей жизни и являющееся предметом культурного потребления зрительских масс, воплощающее определенную социальную ситуацию и само ставшее фактом социального функционирования. Такая точка зрения на спектакль позволяет увидеть не только его эстетическую самоценность, но и его место и значение в системе социокультурных связей как «узла», в котором непосредственно осуществляется взаимодействие театра и аудитории; она позволяет, например, объяснить нередко наблюдаемую популярность в зрительской массе малохудожественных произведений.

В изучении театрального репертуара получили большое распространение определенные модификации целевого анализа содержания текстов, или контент-анализа, понимаемого как анализ содержания массовых совокупностей текстов с использованием формализованного наблюдения и статистических процедур в социологических целях. Этот метод ранее особенно успешно использовался А.Н. Алексеевым в целом ряде исследований периодической печати и телевидения.

Анализ статистических данных о количестве театров, принявших к постановке ту или иную пьесу, и о количестве представлений каждой пьесы, позволяет увидеть некоторые характерные тенденции развития театра как массового явления. Можно проследить динамику жанров и проблематики репертуара, а также другие определенные структурные изменения, происходящие от сезона к сезону, отражающие движение вкусов публики, руководства театров, культурных и идеологических ориентаций общества. Таким образом, репертуар выступает в роли неких сил взаимодействия в своеобразной системе «театр и зритель» и потому анализ формирования и эксплуатации театрального репертуара занимает центральное место в комплексной программе изучения театра, зрителя, всех многочисленных сторон театральной жизни.

В исследовании репертуара ленинградских театров 1973 года процедура измерения спектакля, количественного замера его качественных характеристик, опиралась на традицию профессионально-критического подхода. Деятельность экспертов-театроведов, критиков программировалась специальной формализованной экспертной методикой, содержащей в себе необходимые для измерения шкалы.

Выбор «единиц измерения» эстетических характеристик спектакля осуществлялся в объеме понятий и категорий современной театральной критики, он отражал структуру и динамику театрального произведения, в рамках которой театровед «видит» спектакль и описывает его. (В качестве экспертов выступали практикующие критики и одновременно сотрудники Сектора театра научно-исследовательского отдела ЛГИТМИКа в полном составе – 20 человек, среди которых три доктора наук, семь кандидатов наук. В ходе дальнейших исследований театральной жизни группа экспертов была расширена за счет преподавателей учебной кафедры ЛГИТМИКа, обозревателей отделов культуры ленинградских газет и журналов, членов Художественного совета Главного управления культуры.) При ознакомлении с публикациями текущей периодики – рецензиями, статьями, репортажами, обзорами и пр. – удалось выявить наиболее употребимые в критике термины, понятия и определения, характеризующие анализ театрального процесса. В результате исследователи осуществили формализацию театроведческого языка: с одной стороны, театроведы нашли в новом языке достаточное количество знакомых элементов, позволяющих им выразить свое отношение к спектаклю, а с другой стороны – они создали предпосылки к замене «словесного портрета» спектакля его «числовым портретом».

Обследованию подвергся репертуар девяти ленинградских драматических театров сезона 1973 года, всего 189 спектаклей. Экспертами выступили десять театроведов, каждому предлагалось оценить все известные ему постановки по двадцати признакам: 1. Комедийность; 2. Мелодраматичность; 3. Трагедийность; 4. Остросюжетность; 5. Развлекательность; 6. Музыкальность; 7. Пластичность; 8. Художественное оформление; 9. Синтетичность; 10. Сценическая условность; 11. Рациональность восприятия; 12. Адресованность молодежи; 13. Идейно-нравственная значимость; 14. Актерский успех; 15. Режиссерский успех; 16. Музыкальное достоинство; 17. Художественно-декорационное качество. 18. Художественная целостность спектакля в целом; 19. Доступность; 20. Значимость в театральной жизни Ленинграда.

Все двадцать шкал однотипны по своему строению. Вопросы экспертной анкеты имели вид: «Считаете ли вы, что...», после вопроса следовало определенное суждение о спектакле, например, «...это спектакль – комедийный?» Эксперты могли согласиться с этим утверждением полностью (это безусловно так) или отчасти («с этим можно согласиться»), либо опровергнуть его отчасти («с этим, пожалуй, нельзя согласиться»), или полностью («это безусловно не так»), выбрав один из четырех предложенных вариантов ответа. При математической обработке названным градациям в соответствующем порядке присваивались баллы от единицы до четырех.

Описанная модель, безусловно, не охватывает во всей полноте и целостности конкретного театрального произведения, однако она

позволяет воспроизвести центральные моменты традиционного театроведческого исследования.

Предложенный способ оценки деятельности театров, характеристик репертуаров может быть распространен как «вширь», так и «вглубь». Таким способом может быть охарактеризован, например, общесоюзный репертуар, репертуар театров отдельных регионов, наконец, деятельность конкретного режиссера или актеров. Вместе с тем, репертуар театра может быть «измерен» не только взаимозависимостью формально-стилевых и проблемно-содержательных характеристик отдельных спектаклей, но и сопоставлением уровней зрительского восприятия (эмоциональное – рациональное) и жанров спектакле (трагедия – комедия); художественной ценности и актуальности проблематики спектаклей и многим другим параметрам, присутствующим структуре театрального зрелища. В этом смысле предлагаемый «способ замера» предоставил широкие возможности для выявления многообразия характеристик каждого театрального коллектива и даже отдельного художника или множества коллективов или художников, объединенных каким-либо признаком, и получить интегрированную оценку их деятельности.

Если репертуар конкретного театра отражает идейно-художественную позицию коллектива, его творческое лицо, то репертуар театров страны – это отражение ее культуры, идеологии и экономики, это выражение гражданских и житейских устремлений, взглядов и судеб современников. В 1973-м был предпринят опыт качественно-количественного анализа современного репертуара драматических театров СССР за десять лет – с 1960 по 1969 год.

Каждое отдельное драматургическое представление выступало носителем ряда признаков, устанавливаемых путем экспертного опроса театроведов и критиков. Просуммировав все представления пьес – носителей определенного признака, оказалось возможным высчитать удельный вес (долю) этого признака в общем массиве. Из сравнения удельных весов разных признаков за один и тот же период или одного и того же признака на разные периоды (годы, театральные сезоны) выявились интересующие исследователей тенденции.

Объем репертуара – это количество представлений пьес в театрах за определенный период, т.е. множество представлений, характеризующееся качественной разнородностью, обусловленной различиями авторства, жанров и содержания пьес (например: советские и зарубежные пьесы; современные пьесы и классика; комедии и драмы; разная мера художественности; актуальности и т.д.).

Подразделение репертуара на «подмассивы» пьес разных авторов, жанров и содержательных особенностей составляет *структуру репертуара*. Каждый из элементов этой структуры в свою очередь также имеет объем. Например, можно говорить об объеме «советской части» текущего репертуара, об объемах его «классической», «комедийной» «высокохудожественной» и других частей. Иначе говоря,

принципиально допустимо рассмотрение структуры репертуара в ее качественно-количественной определенности.

Разумеется, все элементы структуры репертуара взаимопроникают и накладываются друг на друга, поскольку одна и та же пьеса характеризуется множеством признаков. Так, представления одной пьесы одновременно могут принадлежать и к «современной» части текущего репертуара, и к его «советской части», и к его «психологической части» и т.д.

До сих пор речь шла о структуре и объеме театрального репертуара за определенный период, отвлекаясь от протяженности этого периода. Между тем можно представить сам репертуар и как процесс, как движение от одного состояния к другому. Тогда открывается возможность рассмотреть тенденции текущего репертуара, его динамику, развитие во времени и увидеть качественно-количественную определенность уже не только структуры, но и процесса. Для того чтобы проводить такой анализ, необходимо «иметь перед глазами» весь репертуарный массив, то есть список пьес, шедших в театрах за исследуемый период времени и данные о количестве представлений каждой пьесы. В описываемом исследовании источником служили сводки Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП) о репертуаре профессиональных театров страны, в которых учитывались пьесы, имевшие не менее ста представлений в году, и указывалось число театров, поставивших данную пьесу. На первые 50 пьес-лидеров обычно приходится примерно половина, а на первые 10 пьес – около четверти всех представлений афиши.

Поскольку известно количество представлений пьесы в течение года и количество театров, ее поставивших, можно вычислить для каждой пьесы условные «индексы популярности» за год. Они позволили более наглядно понять взаимоотношения зрителя и театра. Индекс популярности пьесы у зрителя (ИПЗ) высчитывается делением количества представлений данной пьесы в соответствующем году на общее количество всех представлений первых пятидесяти пьес годового списка. Индекс популярности пьесы у театров (ИПТ) высчитывается делением количества театров, поставивших данную пьесу в соответствующем году, на общее количество постановок первых пятидесяти пьес годового списка.

ИПЗ наиболее полно выражает тенденции текущего репертуара, так как в количестве представлений данной пьесы отражено и множество постановок и количество театров, поставивших эту пьесу. Таким образом, доля пьесы в массиве представлений (ИПЗ) может рассматриваться как своеобразный индикатор активности зрителей, «спроса» публики на данную пьесу, зрительского интереса, реализуемого в посещаемости. Зато доля пьесы в массиве постановок (ИПТ) выступает скорее индикатором театральной инициативы, «предложения» данной пьесы зрителям со стороны театров, их заинтересованности в сценическом воплощении. Первый показатель преимущественно

**Данные о пьесах, возглавлявших общесоюзный репертуар
в течение десятилетия 1960–69 гг.**

Год	Автор и название пьесы-лидера	Доля в массиве представлений (ИПЗ), в %	Доля в массиве постанов. (ИПТ), в %
1960	А. Софронов. «Миллион за улыбку»	9,2	3,7
1961	А. Парнис. «Остров Афродиты»	11,4	7,8
1962	А. Успенский. «Девушка с веснушками»	5,2	4,3
1963	В. Розов. «Перед ужином»	5,9	4,3
1964	А. Андреев. «Рассудите нас, люди»	7,2	5,6
1965	В. Лаврентьев. «Чти отца своего»	10,7	6,5
1966	В. Лаврентьев. «Чти отца своего»	6,1	6,3
1967	А. Калинин. «Цыган»	14,4	5,5
1968	В. Собко. «Сохрани мою тайну»	12,4	8,1
1969	В. Константинов, Б. Рацер. «10 суток за любовь»	10,6	5,8

характеризует популярность определенной пьесы у зрителей, второй – у театров.

Показатели приведены в процентах, полученных делением количества представлений (либо постановок) данной пьесы на суммарное количество представлений (либо постановок) первых пятидесяти пьес данного года.

Данные говорят о том, что для «пьес-чемпионов» показатель «зрительской активности» как правило, выше, чем показатель «театральной инициативы». Социолого-театроведческая экспертиза показала, что среди представлений первых пятидесяти пьес в среднем за десятилетие свыше 50% приходится на комедию и тяготеющие к жанру комедии произведения. Той же экспертной процедурой установлен весьма высокий удельный вес (до 50%) представлений преимущественно развлекательного плана в ведущей части театрального репертуара.

Доля современной пьесы в общем числе представлений составляет примерно 85 процентов. Это можно рассматривать как своеобразный индикатор активности зрителей, спроса публики на соответствующую пьесу, как выражение зрительского интереса, реализуемого в посещаемости (ведь количество представлений в значительной мере определяется посещаемостью театра). Второй показатель (ИПТ) также оказывается равным 85%. Следовательно, зрительский спрос на современную пьесу и предложение со стороны театров соответствуют друг другу.

Но бывают и другие ситуации. Показатель зрительского спроса на комедию или мелодраму выше, чем соответствующий показатель театральной инициативы. Иначе говоря, эти характеристики современного репертуара больше стимулируются зрителем, чем театром. Зритель, а не театр оказывается здесь ведущей стороной.

Меньше половины ведущей части репертуара занимают представления пьес, отражающих в 1960-е гг. социально-значимую проблематику, причем показатель предложения со стороны театров как высокохудожественных, так и социально-значимых пьес несколько выше, чем показатель зрительского спроса. В этих случаях театры 1960-х гг. являлись ведущей стороной. Они отдавали больше предпочтения художественному и социально-значимому, чем зритель.

Следует иметь в виду, что одному проценту в показателе «зрительского спроса», например, соответствует около 500 сценических представлений, и заключения о том, что является «ведущим звеном» (зритель или театр), принимались лишь на основе статистически значимых расхождений показателей зрительской активности и театральной инициативы.

Зрительские интересы складываются довольно стихийно. В «линии» театра более или менее выражено «плановое» начало. Последнее состоит в том, что театр, конечно же, стремится к формированию полноценного в идейно-художественном отношении репертуара, исходя из своей творческой программы. К хорошим пьесам тянется и зритель. Однако еще часто и театр и зритель идут по проторенному пути. Например, театру легче варьировать многократно освещенные в искусстве проблемы, чем художественно и новаторски раскрывать порожденные реальной действительностью конфликты и противоречия. Театру проще «подлаживаться» под невзыскательного зрителя, чем вести его за собой, поднимать его эстетическую культуру и вкус. Зрителю же подчас проще идти за этим «подлаживающимся» под него театром. Происходит снижение взаимной требовательности. Театр обращается к пьесе не первого сорта, зритель поддается «обаянию» легковесности. Зритель и театр вместе прокладывают дорогу «коммерческой» драматургии.

В описанном выше исследовании общесоюзного театрального репертуара страны вынужденно не учитывалась одна важная сторона – сценическая интерпретация драматургического произведения. По сути дела, речь шла о массиве драматургии, к которому обратились театры страны, о количественной и качественной оценке этого массива. Поэтому в исследовании театрального репертуара Ленинграда (1974–1976) предусматривалась высококвалифицированная экспертная оценка именно интерпретации пьесы, ее сценического режиссерского и актерского прочтения.

Объектом исследования группы «Социология и театр» оказалась сводная афиша драматических театров, включающая 260 названий. Каждая из этих 260 постановок оценивалась 12 экспертами, в качестве

которых выступали ведущие театроведы и критики. Обработка этих экспертных данных позволила выявить структуру репертуара и ряд характерных тенденций его формирования.

Сохраняя известную долю субъективности и индивидуальных различий во взглядах, группа театральных критиков выступила в качестве экспертов как носитель сложившихся в теории и практике театра профессиональных представлений (если речь шла о жанровых или стилевых особенностях спектакля) или же как выразитель мнения театральной общественности (если речь шла о его идейно-художественной ценности). Мнение такой экспертной группы явилось высокоавторитетным, профессиональным мнением.

К важным результатам обследования сводной театральной афиши Ленинграда 1974–1976 годов относится предпринятая попытка выявления реальных социально-эстетических функций театральной постановки и построения социологической типологии драматических спектаклей.

Для решения этой научной задачи было важно определить, какого рода социальные ценности нашли специфическое, художественное выражение в произведении сценического искусства, а значит, стали предметом зрительского восприятия и достоянием массового социально-художественного опыта.

Исследователи исходили из предположения, что во всяком продукте «художественного производства» отражается и выражается богатая совокупность социальных и эстетических ценностей, вне которой художественное произведение не может быть ни создано, ни воспринято, иными словами, невозможно его «социальное бытие». Использованная в исследовании методика «Ваше мнение о спектакле» предоставляла такую возможность. Анкета эксперта включала в себя шестнадцать «контрольных» суждений, характеризующих различные стороны сценического произведения. Театральному критику предлагалось выбрать среди них те, которые, по его мнению, могут быть отнесены к данному спектаклю с той или иной степенью уверенности.

Каждое из этих суждений интерпретировалось как индикатор соответствующего комплекса (блока) социальных ценностей, носителем и проводником которых выступает конкретный спектакль. В основу анализа была положена исходная классификация социальных ценностей.

1) **актуальные общественные ценности**, составляющие «идеологический потенциал» сценического произведения. Индикаторами данного блока ценностей в нашей методике выступают следующие суждения. Про этот спектакль можно сказать: а) в нем раскрыта историческая правота коммунистических идеалов; б) в нем утверждаются нормы коммунистической морали; в) в нем показана победа нового; передового над старым, отживающим; г) в нем обличаются буржуазная мораль и частнособственническая психология.

2) **общезначимые человеческие ценности** – «нравственный потенциал» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) он несет в себе подлинно гуманистическое начало; б) в нем утверждается самоценность человеческой личности, в) он будит мысль, развивает гражданские чувства и самосознание; г) в нем поставлена серьезная и животрепещущая общественная проблема.

3) **ценности художественной культуры** – «художественный потенциал» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) он обогащает, способствует развитию художественного вкуса; б) в нем есть глубина и правда раскрытия характеров; в) это интересный эксперимент, смелый художественный поиск; г) это настоящее, большое Искусство.

4) **ценности массового восприятия** – «потенциал массовости» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) это популярный жанр, театральное ревю или концертная программа; б) он дает возможность отдохнуть, развлечься, получить эмоциональную разрядку; в) он рассчитан на успех у самой широкой зрительской массы; г) этот спектакль открывает зрителю возможность для мелодраматического переживания.

Такая классификация, в свою очередь, опирается на разработанную социологическую модель функционирования и развития художественной культуры и массовой коммуникации. Эта социологическая модель включает в себя следующие элементы: общество как субъект управления; общество как объект управления; институт духовной культуры, например театр; массовая аудитория, например театральная.

Проведенный анализ экспертных суждений о различных спектаклях обнаружил статистически значимые тенденции сопряжения разного рода социальных ценностей в конкретных театральных постановках. Так, была выявлена в спектакле тесная взаимосвязь между реализацией этих последних и актуальных общественных ценностей. Вместе с тем налицо своеобразный «конфликт» между всеми названными ценностями и ценностями массового восприятия.

В чисто статистическом смысле можно сказать: спектакль высокого художественного потенциала скорее всего является также носителем высокого нравственного потенциала. В разной мере, без высокого нравственного потенциала мало вероятен высокий идеологический потенциал. Напротив, низкий нравственный потенциал спектакля скорее всего сочетается с низким же художественным потенциалом. Трудно ожидать в этом случае и высокого идеологического потенциала. Что касается спектаклей с высоким потенциалом массовости, то они могут характеризоваться как высоким, так и низким идеологическим, нравственным и художественным потенциалом (и даже чаще низким, чем высоким).

123 спектакля из 154 (т.е. почти 80%) оказались распределены на шесть основных типов, которые будут описаны ниже. Полученная

типология опирается на критерии, отличные от эстетических (будь то определенный театральный жанр или художественный уровень спектакля). Она является социологической, использующей преимущественно социальные критерии оценки и направленной на выявление социально-эстетических функций сценического произведения. Реализации этих функций различными театральными коллективами характерно чрезвычайное разнообразие творческих почерков и индивидуальных художественных манер, однако в своей объективной роли очень разные театральные постановки могут оказаться близкими друг другу, и именно это неочевидное обстоятельство улавливается предлагаемой типологией.

Тип I Спектакли, соединяющие в себе эффективную реализацию актуальных общественных ценностей, общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры, при относительно слабой выраженности ценностей массового восприятия в изложенном смысле.

Тип II. Спектакли, в которых получили преимущественное выражение и реализацию ценности массового восприятия, при относительно слабой выраженности всех остальных ценностей.

Тип III. Спектакли, в которых ярко выражены и эффективно реализуются общезначимые человеческие ценности и ценности художественной культуры, при менее активной реализации актуальных общественных ценностей и ценностей массового восприятия. В них как бы в чистом виде воплощена особенно тесная взаимосвязь нравственного и художественного потенциалов спектакля, причем тот и другой сами по себе достаточно высоки.

Тип IV. Спектакли, где эффективная реализация общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры сочетаются с ярко выраженными ценностями массового восприятия, при относительно слабой выраженности актуальных общественных ценностей. Этот тип спектаклей, в прямом смысле является «полярным» типу I: там высокий нравственный и художественный потенциалы тесно связаны с идеологическим, здесь – они сопряжены с потенциалом массовости.

Тип V. Спектакли, в которых совмещена реализация ценностей художественной культуры с ценностями массового восприятия, актуальные же общественные ценности, равно как и общезначимые человеческие ценности выражены относительно слабо.

Наконец, **тип VI** объединяет спектакли, в которых признаки всех четырех потенциалов не являются достаточно выраженными (т.е. спектакли, не получившие достаточного – свыше половины – количества экспертных выборов «контрольных» суждений из соответствующих смысловых групп).

Следует заметить, что сами эти основные типы не являются однородными. Наряду с характерными, ярко выраженными представителями каждого социологического типа (отдельные примеры приводились), имеются и сценические произведения, оказываю-

щиеся как бы на периферии своего типа или на его «пересечении» с другим.

Таким образом, грани между типами подвижны, и полученная типология вовсе не преследует цели жестко и однозначно классифицировать спектакли. Важно, что она выявляет тенденции дифференциации репертуара по характеру реализуемых в спектакле социальных ценностей и осуществляемых театром социально-эстетических функций.

Важным общим социологическим механизмом культурного производства вообще и театрального, в частности, является тесная взаимосвязь того, что выше было названо идеологическим, нравственным и художественным потенциалами. При этом действительный успех в реализации средствами театрального искусства идейно-воспитательных задач достигим лишь путем органичного сплава в сценическом произведении актуальных общественных и общезначимых человеческих ценностей. Нельзя сказать, чтобы этим механизмом в полной мере овладели все театральные коллективы.

Установка на донесение до широкого зрителя высоких нравственных ценностей путем действительно художественного воплощения их свойственна большинству ленинградских театров. Однако эта установка приходит в своеобразный «конфликт» с попытками удовлетворения менее развитых зрительских вкусов, с искусственным и, мы бы сказали, избыточным наращиванием «потенциала массовости», часто влекущим за собой снижение как эстетического, так и идейно-нравственного уровня спектакля. В известной мере, это внутреннее противоречие репертуарной политики заостряется в эксплуатационной политике ряда театров.

Начиная с 1984 года социолого-театроведческий анализ репертуара драматических театров Ленинграда проводился на основе усовершенствованной методики «Жизнь спектакля». В соответствии с ней каждый спектакль оценивался с точки зрения выраженности в нем 28 специально отобранных характеристик, причем 25 из них могут быть разбиты на три основные группы:

1. Характеристики содержательного ряда спектаклей.
2. Характеристики его художественных свойств и структуры.
3. Характеристики социального функционирования (бытования) спектакля.

Кроме того, методика предусматривала измерение трех обобщающих характеристик спектакля:

- 1) актуальности проблем, поднимаемых спектаклем, выраженности в нем проблем внутренней жизни, нравственной и социальной проблематики, достоверности отражаемых спектаклем жизненных ситуаций, глубины и правды раскрытия характеров персонажей, увлекательности сюжета и, частично, глубины прочтения драматургического материала;

2) оценки отдельных составляющих спектакля (актерские работы, режиссура, сценография, музыкальное решение, глубина прочтения пьесы), так и оценки некоторых общих художественных качеств (мера условности художественного языка, яркость театрального языка, новизна художественных признаков, художественная целостность и убедительность);

3) оценки таких свойств спектакля, как возможность сочувствия, сопереживания с героями, способность вызвать сильные эмоции, способность создать праздничное настроение, возможность отдохнуть, отвлечься от повседневности. Сюда же относятся оценка возможного успеха у массового зрителя, у искушенного зрителя и «прогноз» возможной длительности сценической жизни спектакля.

Обобщенные характеристики: оценка спектакля в целом, мнение экспертов-театроведов о том, является ли данный спектакль событием театральной жизни города, а также достижением данного конкретного театра.

Премьеры театров оценивались специалистами с точки зрения выраженности в ней 26 специально отобранных свойств, которые в совокупности должны описывать основные интегральные характеристики спектакля – его содержательный ряд, художественные свойства, особенности социального функционирования. Кроме того, оценивался ряд обобщающих характеристик спектакля.

Каждый из параметров оценивался по семибалльной шкале, построенной с помощью трех опорных точек.

Балл «1» – полное отсутствие или минимально возможная выраженность свойства.

Ежесезонное систематическое обследование репертуара с использованием метода экспертных оценок давало возможность выявить содержащиеся в спектаклях реальные социально-эстетические функции, определить, какого рода социальные ценности нашли специфическое, художественное выражение и объективацию в произведении искусства – спектакле.

Театр и город: поле коммуникации

Проблемы «Театр и город» анализировались социологами на уровнях столичного, областного и городского театров, в ракурсе культурной адаптации населения. Территориальный рост городов, интенсивная социальная мобильность, динамика социальных отношений, неравномерность размещения очагов культуры, рассредоточенность новых жилых массивов, транспортная необеспеченность, многие другие факторы жизнедеятельности человека в условиях города заставили по-новому увидеть взаимоотношения населения и театра.

В русской культурной традиции место и значение театра как духовного, нравственного, художественного и даже топографического центра заложено генетически и передается из поколения в поколение. В сознании коренного горожанина жива идея театра-кафедры, «второго университета», форума обсуждения важнейших социальных и этических проблем, в ходе которого публика демонстрирует свои взгляды, мнения, оценки, жизненные позиции.

В последние полвека культурные установки горожан формируются под сильнейшим воздействием СМИ и прежде всего телевидения. В этих условиях роль театра в жизни общества приобретает особую динамичность, видоизменяются традиционные контакты сцены и зала, отношения театра со смежными исполнительскими искусствами. Многие важнейшие функции театра – идеологические, информационно-просветительские, развлекательные – теперь перешли к средствам массовой информации, по-прежнему высоко оценивается живое взаимодействие аудитории и сцены, эмоционально-психологическое взаимодействие, взаимозаражение, импровизационное партнерство. Театр остается и важнейшим структурным компонентом архитектурного и общекультурного содержания города, жизни горожан. Не случайно рост городов коррелируется ростом количества театров.

В послевоенные 1940–1950-е гг. государством были установлены нормативы обеспеченности городов учреждениями культуры, в соответствии с которыми города, исходя из их административного статуса и населенности должны были иметь соответствующий набор театров. Так, город с населением свыше 150 000 жителей был вправе претендовать на размещение в нем кукольного театра; город свыше 200 000 жителей должен был иметь кукольный театр и театр юных зрителей; свыше 250 000 жителей – кукольный театр, ТЮЗ, драматический театр; город свыше полумиллиона жителей – кукольный, ТЮЗ, драматический, музыкальный театры. Столицы союзных и автономных республик имели основание претендовать на набор театров всех жанров независимо от населенности и сверх того – на Государственный русский драматический театр (ГРДТ) и русский ТЮЗ, представлявшие «на местах» первую среди равных братскую сценическую культуру.

Система идеологического и культурного приобщения населения к театру реализовывалась через последовательное включение в сферу организованного театрального обслуживания детей. «Городской» ребенок уже в детском саду смотрел кукольные спектакли выездных трупп, потом вместе со школьными культпоходами плавно переходил в «театральную десятилетку», как принято было называть ТЮЗы, в старшем подростковом возрасте он становился зрителем театра им. Ленинского комсомола и далее уже переходил во «взрослый» театр. Эта система, конечно, не была универсальной и практически охватывала лишь часть «детского населения». Даже в столицах дет-

ских театров явно недоставало, и если брать «средние показатели», то столичный школьник мог попасть в театр не чаще одного раза в шесть лет. И все же определенная часть детей именно вышеописанным способом вовлекалась в театр и посещала его регулярно.

Театры были организационно тесно связаны со школами. В городах, где функционировали один-два театра «недетского» профиля, им вменялось в обязанность ставить утренники. Творческий и организационно-педагогический опыт ряда драматических театров по приобщению подрастающего поколения к сценическому искусству – московских, ленинградских, Горьковского и Саратовского ТЮЗов, Липецкого драматического театра и некоторых других – широко пропагандировался и имел широкое распространение.

При этом репертуар для детей и юношества заблаговременно планировался и утверждался идеологическими инстанциями в своей проблемно-тематической и жанровой структуре. В афише должны были присутствовать так называемые «датные» спектакли, приуроченные к советским праздникам и юбилеям, спектакли из жизни рабочего класса и колхозного крестьянства. Утвержденная «Отраслевым классификатором драматургических и музыкальных произведений» Министерства культуры СССР в 1978 году тематика репертуара для театров всех типов устанавливала иерархию афиши по признаку идейно-содержательной значимости: историко-революционная пьеса, военно-патриотическая, производственная, международная, историческая, семейно-бытовая, социально-нравственная, комсомольско-молодежная, школьно-пионерская, антирелигиозная, детективная, научно-фантастическая, приключенческая, сказочная, мифологическая, фольклорная, антифашистская, антивоенная, нравственно-психологическая, нравственно-правовая, прочая.

Регламентировался репертуар и по признаку количества премьер и проката: для разных типов театров эти рекомендации выражались в 4–8 премьерных постановках в течение сезона и 300–400 представлений. В такой жесткой регламентации были отрицательные стороны: случалось, что произведения русской и мировой классики, содержательные современные пьесы вытеснялись второстепенными, но политически ориентированными конъюнктурными поделками, однако рекомендованными к постановке репертуарными коллегами министерства культуры.

Жизнедеятельность современного города, как свидетельствовали социологи, во многом определялась интенсивностью миграции, которая сказывалась на социальной структуре населения, на темпоритмах его жизни, на экономическом состоянии и психологическом самочувствии людей, на содержательности их духовного бытия. Неблагоприятная демографическая ситуация повлекла за собой неуправляемый рост населения городов, прежде всего за счет масс, не подготовленных к жизни в урбанистическом окружении, лишенных надлежащих усло-

вий для нормального существования. Как указывает в своих работах Е.В. Дуков, в результате интенсивных миграционных процессов образ жизни многих крупных и средних городов России сильно изменился, резко снизилось качество культурного спроса и предложения. Быт переселенцев, опирающийся лишь на поверхностное усвоение городского уклада жизни, размыл фундаментальные культурные основы. Возросли масштабы маргинальной, промежуточной культуры, оказывающие весьма заметное воздействие на жизнь города и современного общества в целом. По мнению исследователей, во второй половине XX века лишь 15–20% населения городов являются горожанами в третьем поколении, а основную часть жителей составляют выходцы из деревень, сел, рабочих поселков, сохраняющие в своем быту «деревенские» нормы и стереотипы поведения. Отмечается также, что все «новое», что открывает город в возможностях проведения досуга, мигрантом используется мало или не используется вообще. Так, недавний мигрант очень мало включен в такие виды досуговой деятельности, как занятие искусством (творчество), посещение театров, концертов, выставок, туризм, спорт и т.д.

В результате к концу XX века отечественная культура оказалась в затаянном кризисе с резко смещенной системой критериев, в разрыве связей материальных и духовных ценностей и представлений. В этих условиях изменяется и позиция театра, чутко реагирующего на психологическое состояние зрителя и общий социокультурный и социопсихологический фон.

Театр исторически формировался как тип городской культуры, образцы и эталоны которой изначально складывались на столичных сценах и затем уже транслировались на периферию. Своеобразие же отечественной театральной культуры состоит еще и в том, что она развивалась и обогащалась в процессе многостороннего взаимовлияния художественных традиций разных народов, наций, этносов, разместившихся на обширной российской территории.

Известно, что интересы, ориентации, привычки, навыки поведения, усвоенные человеком в период первичной социализации, в течение длительного времени остаются основополагающими установками, определяющими поведение и адаптацию к изменяющейся жизни, например, в условиях миграции. Целостная система городской культуры, включающая в себя многие виды привычной и доступной культурной деятельности, весьма способствует вхождению человека в непривычное бытовое окружение. В связи с этим важно иметь в виду, сколь амортизирующую, смягчающую социальную напряженность роль играли разного рода землячества, конфессиональные сообщества, публичные национальные ритуалы и обычаи, наконец, зрелища, театральные представления профессиональных и любительских театров. Развитый и многообразный поликультурный потенциал, определенный статусом города, помогал мигранту более или менее органично вписаться в среду.

Социологи, культурологи, психологи обращают внимание на резкую смену умонастроений в обществе, на тяжелые последствия социального и культурного слома, когда в условиях вытеснения старых экономических, идеологических, политических, культурных символов, эмблематики, некогда декларирующих нерушимое единство, теперь, в пору отсутствия новых объединяющих знаков, ритуалов, многие люди теряют внутреннюю опору, психологическую устойчивость и в поисках их обращаются к отрицательным антикультурным нормам, демонстрируют готовность «вписаться» в упрощенно-сниженную, уголовно-блатную субкультуру, сохраняющую некую коммуникативную плотность, элементы клановой групповой защищенности, корпоративного единства. Можно констатировать и сложившуюся способность некоторых социальных групп и слоев населения находиться и жить вне культурной среды, как и наличие людей, насильственно вытесненных из культурного повседневного быта. Стала очевидной агрессия антикультурных сил, что свидетельствует о нравственном кризисе общественного сознания, о размывании нравственно-этических критериев, сглаживании граней между бытием культуры и ее отрицанием.

Театр по-своему отражает эту ситуацию и противостоит ей. Деятельность театра во всем объеме предоставляемых городскому населению услуг может быть рассмотрена как процесс взаимодействия соперничающих между собой субкультур. Работы социологов, культурологов, обществоведов – Г.Г. Дадамяна, Д.Б. Дондурей, Е.В. Дукова, В.Е. Семенова, К.Б. Соколова, Ю.В. Осокина, Р.Х. Чернявского, Н.А. Хренова и др. выявляют природу такого соперничества, определяют в современном российском сознании взаимодействие и сопряженность нескольких типов субкультур, причем диапазон их функционирования достаточно широк и вмещает в себя разные типы менталитетов – от интеллектуального до уголовного. Однако в культурном поле можно очертить сферы, блоки, сегменты, векторы не только потенциального разрушения культурных ценностей, но и реставрации и созидания ценностей новых. В пространстве города в целом и в масштабах каждого театра, исходя из репертуарной афиши и характера ее сценической интерпретации можно с достаточной отчетливостью определить, на какой менталитет «работает» театр, группа театров, совокупный театр города, какой общественный и нравственный идеал находит свое выражение в демонстрируемых на сцене социальных характерах. Театр демонстрирует ценности, систему взглядов и поведение современника, доминирующее в сознании городского сообщества. Через восприятие публики, ее эмоциональную, эстетическую оценку спектакля идеи времени формируют общественное настроение, закрепляются ценностные установки.

Проведенные в 1960–1980-х гг. социологические исследования показали, что театр продолжает занимать важное место в системе



Президент России Б. Ельцин и актер Л. Броневои

социально-художественного общения, в коммуникативной структуре города как столичного, так и периферийного. В сценическом отражении субкультур, составляющих целостное «лицо города», театр образно воплощает его социально-психологическое своеобразие, его духовную неповторимость. Вместе с тем в ряде городов целые массивы жителей оказались по существу отеснены, выключены из сферы театрального воздействия, причем процесс этот, особенно в отношении детей, подростков, молодежи, а также жителей, недавно поселившихся в городе, особенно интенсивен.

1960–1980-е годы активизировали пресс урбанизации, которая обусловила резкую перестройку социальной структуры общества, изменение культурных ориентаций населения и традиционной иерархии

устойчивых культурных ценностей. Социально-культурная инфраструктура городов вошла в резкое несоответствие с ростом населения, пространство жизнедеятельности города стало очень разнородным по своей социокультурной направленности, в структуре культурного времяпровождения населения возникли неконтролируемые изменения, повысился удельный вес «домашних» форм проведения досуга, среди которых ведущее место, естественно, заняло телевидение. Перемещение в структуре культурных потребностей и ориентаций не могли не отразиться на положении театра в городе.

Если рассматривать театры крупного города, «совокупный театр» как систему, осуществляющую социально-художественные функции, способствующие активизации интереса к искусству, то, видимо, необходимо иметь в виду, что такая система должна быть достаточно эффективной и мобильной, по крайней мере, на трех уровнях отношения населения с театральным искусством – на уровне приобщения к театру, на уровне формирования потребностей в театре и на уровне развития художественного вкуса. Исследователи стремились определить, в каких взаимоотношениях должны находиться театры, осуществляющие функции приобщения и формирования потребностей в сценическом искусстве, развития вкуса, в каких пропорциях все эти функции реализуются в рамках одного театра, в какой взаимозависимости они находятся с культурными потребностями и ориентациями населения на сценическое искусство.

В ходе исследований также выяснилось, что культурная жизнь многих периферийных театров сегодня в значительной степени унифицировалась, она потеряла свою духовную автономию и оказалась подчинена культурному процессу страны в целом – и благодаря широким гастрольным поездкам, интенсивному культурному обмену с театрами других городов и, конечно же, в силу появления такого мощного средства массовой информации, как телевидение.

Анализ театральной жизни Москвы, Ленинграда, республиканских и областных центров выявил ряд социальных закономерностей формирования аудитории. Представляется важным наличие целостности зрительского поведения жителя крупного города при относительно высокой дифференциации населения по степени приобщенности к театру. Социальные категории зрителя существенно отличаются по показателям «театральной активности». Близкое знакомство человека с одними театрами повышает его интерес и к другим театрам. «Взаимоналожение» или «пересечение» аудиторий различных театров – эмпирическое свидетельство целостности зрительского поведения, а относительно высокий разрыв между реальной и потенциальной аудиторией свидетельствует о высокой дифференциации населения по степени театральной активности.

Подобно тому как «взаимонакладываются» аудитории различных театров, образуют аудиторию «совокупного» театра города, также «пересекаются» и образуют некоторое единство и разнообразные

конкретные театры, функционирующие в пределах одной и той же социально-территориальной общности – город, регион. Тем самым создается принципиальная предпосылка для рассмотрения совокупности драматических театров одного города или региона в качестве целостной системы.

Здесь представляется важным вывод о специфике и взаимодополнительности реальных и социально-эстетических функций различных театров в условиях большого города, когда каждым театральным коллективом реализуется свойственная ему социально-эстетическая функция, осуществляющая социокультурную роль приобщения к театру разных групп населения, вовлечения их в сферу устойчивого театрального влияния.

Областные и городские театры традиционно были на периферии духовными центрами, вокруг которых концентрировалась и культурная и художественная деятельность. Сегодня жизнь периферийных городов в значительной степени унифицировалась, усилилась миграция населения в целом и театральных кадров, в особенности, в результате чего связи театра с аудиторией стали случайными, нестабильными. Распространение телевидения, количественный рост эстрадно-музыкальных представлений, интенсификация гастрольно-выездной деятельности театров, централизованная регламентация репертуара и некоторые другие факторы в сильной степени нивелировали творческое своеобразие сценических коллективов, практически сделали многие из них взаимозаменяемыми. Проведенные в середине 1980-х гг. исследования театральной аудитории Владимира, Омска, Курска, Риги выявили факторы, дифференцирующие отношение к театру, способствовавшие или препятствовавшие взаимным контактам.

Эксперты-практики театрального дела, директора и главные режиссеры, решая задачу обеспечения областного театра постоянным контингентом зрителей и отчетливо осознавая перспективу развития театра, высказываются за последовательное привлечение на спектакли детской аудитории и стремятся закрепить ее пребывание в театре. Руководители театра справедливо полагают, что систематическим приобщением к сценическому искусству детского и подросткового зрителя театр закладывает основы стройной системы художественного воспитания всего населения города и региона.

Если деятельность областных театров, ее эффективность и культурная значимость в достаточной степени обусловлены конкретными региональными условиями, то в деятельности городских театров эти условия играют первостепенную роль. В укладе жизни малых городов, а значит, и в работе городских театров, различий гораздо больше, чем в укладе областных центров и их театров. Деятельность городских театров развивается в четырех основных направлениях – гастроли на селе, гастроли в других городах, спектакли на стационаре для взрослых, спектакли на стационаре для детей. Около 30% населения страны проживало в 1970–1980-х гг.

в так называемых малых и средних городах, не имеющих театров, таковых около 860. Сюда же можно прибавить 2000 поселков городского типа, которые по условиям жизни населения могут быть приравнены к малым городам. В то же время у населения малых и средних городов зафиксирована ориентация на театр, высокая посещаемость театральных спектаклей при выезде в другие города. 2% жителей бывает в течение 5 раз и более в течение года, 2% – 4 раза, 4% – 3 раза, 8% – два раза, 18% – 1 раз, 66% – ни разу. Между тем лишь 2% жителей малых и средних городов удовлетворены театральным обслуживанием, в то время как клубами удовлетворены 43%, библиотеками – 56%.

Утрата традиционного духовного лидерства театра среди широкой аудитории сегодня фиксируется многими исследователями и за рубежом. Существенную роль в снижении интереса к театру сыграло распространение средств массовой информации, вызвавшее резкое перемещение зрительских ориентаций. В характеристике состояния отечественных театров, и в первую очередь периферийных, весьма серьезным обстоятельством является сложившаяся за годы централизованного управления установка на канонизированное искусство и обусловленная ею стандартизация механизмов производства, распространения и освоения культуры.

Проведенный анализ показал, что нежелание театра выйти за рамки узкопрагматических отношений со зрителем неизбежно влечет за собой утерю своей уже приобщенной к театру публики и невозможность выйти к новым массивам зрителей. Именно этим можно объяснить то, почему интенсивный рост населения в 1960–1980-х гг. таких городов, как Москва, Ленинград, Новосибирск, не повлек за собой пропорционального роста театров. Практически театр остался нечувствителен к динамике и дифференциации городского населения. Ориентируясь на случайного зрителя, театр занял пассивную инертную позицию в отношении аудитории и происходящих в условиях города процессов формирования культурных ориентаций и ценностей, утерьял положение духовного лидера и отошел на позиции аутсайдера культурной жизни.

Критика в пространстве театральной жизни

Проблемы функционирования критики рассматривались социологами в плоскости формирования исходных методологических принципов, приемов, профессиональных традиций, предпосылок и навыков, которые предопределили состояние театра 1960–1980-х гг..

Вехой, наметившей рубеж в изменении сложившейся в 1930–1950-е годы государственной культурной политики, стала, как известно, редакционная статья в газете «Правда» 27 ноября 1953 года «Право и долг театра», опубликованная спустя полгода после смерти

Сталина. Здесь впервые за много лет санкционировалась возможность неоднозначного взгляда на искусство.

В 1960–1980-х гг. коммуникация «художник – произведение – публика», как и шкала духовных ценностей, структуры потребностей, культурного предложения и спроса существенно видоизменились. Социальная и художественная жизнь предьявила новый уровень требований к сознанию художников и публики. Критика стремилась отразить процесс формирующихся социальных и эстетических интересов и ориентаций, дать ему свое объяснение, включиться в него в качестве истолкователя, интерпретатора общественного мнения, художественного сознания, она хотела принять на себя миссию посредника, способствующего согласованности устремлений и взаимопониманию художника и публики в условиях растущей массовизации культурной продукции и дифференциации зрительских установок и вкусов.

Социологический подход, рассматривающий контакты искусства под углом взаимодействия множества художественных произведений и их потребления публикой, зрительской массой, оказался актуален и продуктивен. Искусствоведение стремилось в сотрудничестве со специалистами смежных наук, с социологами и социальными психологами рассмотреть природу новых отношений искусства и публики, осмыслить их прежде всего в плоскости социального функционирования, тем более, что возникшая социокультурная ситуация выдвинула проблему мобильной ориентации человека среди множества форм досуга и вариантов культурного времяпровождения.

В науке об искусстве, в театральной критике 1960–1980-х гг. происходит принципиальный качественный пересмотр исходных методологических принципов, методологических приемов и навыков, расширяется научный и художественный кругозор, предметное поле исследования, меняется взгляд на театр, на его художественную и социальную природу. В круг внимания исследователей и критиков попадают теперь не только эстетические, но и внеэстетические структуры, влияющие на функционирование театра в обществе, механизмы массового восприятия и воздействия на аудиторию, требующие социологических и социально-психологических, философских обоснований. Взаимосвязи критики, театра и зрителя (как часть более широкой проблемы – художник и публика) стали в 1960–1980-х гг. важнейшей комплексной проблемой социологии искусства, социальной психологии, искусствознания.

Деятельность критика осуществляется в пространстве, ограниченном его отношениями с художником (искусством, театром); с обществом (публикой, аудиторией); с культурой (этикой, нравственностью); с государством, (идеологией, властью). Роль критика в духовной жизни в значительной степени определяется, таким образом, конкретным характером связей – близостью, удаленностью, взаимодействием или взаимоотторжением – с художником, публи-

кой, идеологом и носителем культуры как выразителями определенных интересов. Причем сам критик в зависимости от объективных социально-политических условий может сближаться и в ряде случаев отождествлять себя с другими участниками духовной жизни общества, выступать от их имени, отстаивать их интересы, принимать на себя их социально-ролевые функции.

Если по своим доминантным содержательным признакам театральная критика может быть с достаточной долей условности дифференцирована на критику художественно-эстетическую, официально-идеологическую, общественно-гражданскую, массовую, культурно-просветительскую, нравственно-эстетическую, то по признакам реального, повседневного функционирования критика может быть подразделена на производственную, ведомственную, закрытую критику, предназначенную для служебного пользования, и публичную, открытую критику широкого адреса.

Театр и зритель обоснованно или без достаточных к тому оснований бывают удовлетворены или не удовлетворены друг другом. Как зритель видит и осмысляет театр «частично», «фрагментарно», так и театр вбирает в себя лишь некоторую часть общества, традиционно организованную или стихийно сложившуюся. Критика способна дать театру более или менее целостное представление об общественном мнении, складывающемся вокруг театра, определить социальную и художественную природу зрительского успеха и неуспеха, а зрителю дать возможность выйти за границы мнений его референтной группы, получить более или менее полное представление о театре, показать значимость конкретного спектакля, конкретного театра в контексте циркулирующих ценностно-нормативных, культурных и эстетических ориентаций. От критики в большой мере зависит устойчивость связей «театр–зритель», мера взаимопонимания, возможность установления контактов и обретения зрителем своего театра, а театром – своего зрителя. Критика может объединить социальное, массовое и художественное театральное сознание на общей платформе оценок действительности, прямо или опосредованно отраженных и интерпретированных театром в своих спектаклях.

Многолетняя ангажированность советской критики, вынужденной выступать рупором официальной идеологии, транслировать взгляды и установки государственной пропаганды, не могла не сформировать соответствующее отношение к ней публики и художников. В 1964 году Кафедра научного коммунизма Ленинградского университета опрашивала кинозрителей. На вопрос «Каково Ваше мнение о рецензиях на фильм в газетах и журналах? Помогают ли рецензии оценить фильм?» 27,7% опрошенных ответили утвердительно, 52,3% – отрицательно, 20,0% подтвердили формулу «Не всегда». Разрыв публики и критики очевиден.

В 1966 году лишь 6,0% опрошенных в восьми ленинградских театрах зрителей сообщили исследователям Театральной лаборатории

ЛГИТМИКа о своем доверии к мнению критиков, 23,0% отказали в доверии, 71,0% уклонились от ответа. В словесном выражении это проявилось следующим образом: «Я мало интересуюсь мнением газетной критики» (23 года, студент); «За критикой не слежу» (59 лет, техник); «В принципе все, что отвергалось, нравилось» (36 лет, высшее гуманитарное образование); «Наша критика не умеет критиковать. И я считаю, что у нас нет критиков» (40 лет, служащая); «Критику я обычно не читаю» (22 года, служащая); «За критикой внимательно не слежу, хотя могу отметить, что у нас часто (на мой взгляд) критика неправильно хвалит или безудержно ругает и книги, и постановки, и кинокартины» (40 лет, врач); «Когда нечего смотреть или слушать в театре, иду в кино. Критических статей не читаю. Каждый зритель – критик. Профессионалов-критиков быть не может. Да, есть спектакли, которые можно смотреть много раз. А вот почему? Трудно ответить» (38 лет, Строитель); «Почти не читаю театральную критику. Пропускаю», (30 лет, научный сотрудник); «А кто их знает, критиков-то!» (47 лет, инженер); «Я не очень-то полагаюсь на критиков. Всегда решаю сама для себя, что хорошо, что плохо» (43 года, профессия не указана).

Исследования латвийских социологов 1970-х гг. показали: театральная критика не оказывает никакого влияния на популярность спектакля. По данным свердловских социологов менее 1/5 зрителей (от 5,9 до 18,3%) при выборе фильма ориентируются на критические отзывы. При всей разности мнений очевидно: критика мало знакома зрителю и кредит доверия у нее низок. В основном зритель видит в критике прежде всего рекламно-информационную и воспитательно-идеологическую функцию, потому критические оценки склонен подчас воспринимать с противоположным знаком.

Анкетные опросы 1970–1980-х гг. выявили в связях публики и театра немало нового, но не в отношении к критике. Здесь все оказалось достаточно устойчиво – критику читают мало, знают плохо, к ее оценкам относятся недоверчиво. Публика и критика разобщены, они не слышат и плохо понимают друг друга. Театровед К.Л. Рудницкий, цитируя читательские отклики, сделал вывод: «Зрители и читатели критическим дифирамбам в адрес театра не верят, а значит, не верят и критике».

Если наметить четыре основных «выхода» критических суждений – на театр, режиссеров, драматургов, актеров; на идеологический партгосаппарат; на читателя-зрителя; на коллег-критиков – то громче всего голос критика слышен во «внутрислужебных, цеховых» диалогах критика с критиком. Реже он осуществляется с драматургом, режиссером, с актерами, еще реже – с аудиторией театра, зрителями. И потому не удивляет, что зритель, нуждающийся в проводнике и наставнике, не находя его в среде профессионалов-критиков, обретает авторитетного для себя законодателя эстетических оценок в своей

«референтной группе», среди сослуживцев, друзей, знакомых, родственников.

Однако особое место социологи уделяли рассмотрению деятельности критика в принципиально новом профессиональном качестве – независимого объективного эксперта театральной жизни. Готовность критиков к сотрудничеству с социологами в качестве экспертов обусловлена естественным желанием проявить себя в широком пространстве знаний, отразить театральный процесс более объективно, нежели это возможно в прессе. Одновременно критиков настораживала заданная формализация оценок, вынужденная необходимость «впечатывать» свои личностные суждения в более или менее ограниченную сетку мнений.

Сотрудничество с социологами привлекло театроведов и критиков тем, что методика предложенного опроса строилась не на однозначном оценочном принципе («понравился – не понравился»), но основывалась на разностороннем анализе многих художественных признаков содержания, идейной установки, жанровой характеристики и пр. Само это условие «возвышало» критиков над «оценщиками службы социального контроля», в качестве которых их предпочитали использовать официальные инстанции и СМИ. Социологами критик изначально ставился в ранг квалифицированного специалиста в области художественно-сценических ценностей, и освобождение его от принудительных идеологических нормативных шор было одним из привлекательных условий совместной работы.

В методиках, предназначенных для изучения репертуара театров Ленинграда, спектакль рассматривался как модель, сочетающая в себе уникальность художественного произведения и одно из множественных явлений социального порядка, предмет культурного потребления широких зрительских масс. Формализация театроведческого языка была осуществлена в той мере, в какой театроведы могли найти в «новом языке» достаточное количество знакомых элементов, позволяющих им выразить свое отношение к спектаклю, и, с другой стороны, создать предпосылки к замене «словесного портрета» спектакля его «числовым портретом». С помощью экспертов исследовательская группа «Социология и театр» предприняла оригинальную попытку на материале текущего репертуара выявить реальные социально-эстетические функции сценического произведения и построить социологическую типологию драматических спектаклей. Предложенная методика дала возможность определить, какого рода социальные ценности нашли специфическое художественное выражение в произведении искусства и стали затем предметом зрительского восприятия и достоянием массового социально-художественного спроса.

Качественная оценка репертуара в сопряженности с оценкой его зрительских ориентаций и эксплуатационных характеристик представляет важную информацию для совершенствования производст-

венного и экономического механизма, сама работа которого должна обеспечить приоритетность в эксплуатации действительных творческих достижений и в конечном счете сделать выгодной постановку и сценическую эксплуатацию подлинно художественных спектаклей высокого художественного наполнения и невыгодной постановку спектаклей художественно неполноценных.

Суммируя результаты использования экспертной процедуры для оценки спектаклей, можно говорить о перспективности такого подхода к исследованию театрального репертуара. Такая процедура дает полное основание считать критика главным и основным экспертом театрального процесса. Несмотря на ограниченные возможности выхода в периодическую печать, в силу чего повседневная театральная жизнь весьма неполно и односторонне отражается в виде каких-либо общедоступных документов – статей, рецензий, обзоров и пр. – обращение к критикам как к экспертам позволяет реконструировать ее, высококвалифицированно, объективно зафиксировать определенные этапы развития театрального процесса и дать им обстоятельный и многомерный анализ.

В 1986 г. Центр социологии и театральной критики СТД СССР провел по предложению В.Н. Дмитриевским методике анкетный опрос театральных критиков. Внимание опрашиваемых было сосредоточено на оценке собственного профессионального самоощущения и направлено на осознание своей интегрированности в существующие структуры общественного мнения. Большинство из 44-х опрошенных критиков настаивали на обязательном профессиональном праве высказываться в прессе от своего имени, лично. Мнение одной пятой опрошенных посчитали правомочным высказываться о театре от имени критического корпорации или органа печати. Исследование показало, что театральная критика, как критика социальная стремится занять в обществе активную позицию. Критическое сообщество делает реальные попытки освободиться от вульгарной политизации и выйти в театральную и общественную жизнь, отбросив многолетнюю зависимость от канонизированных норм и агитпроповских стереотипов. Очевидна тенденция к расширению социального и художественного кругозора, предметного поля критического исследования. В круг внимания критиков попадают не только эстетические, но и внеэстетические структуры, влияющие на функционирование театра в обществе, на механизмы массового восприятия и требующие социологических, социально-психологических оценок и обоснований. Вместе с тем исследования показали, что система «замедленного реагирования» прессы, а значит, и критики на динамику театрального процесса практически вытесняет театр и самую критику за пределы актуальной культурной и общественной жизни, за рамки общественнозначимого событийного ряда.

Как показали проведенные опросы, в сфере театральной критики осуществляется сложный процесс освобождения творческой

индивидуальности от многолетнего давления пропагандистско-идеологического диктата, осуществляемого на всех административных уровнях. В условиях демократизации общества, расширения гласности, появления новых печатных изданий перед критикой открывался широкий диапазон реализации своих профессиональных возможностей. Реальная практика свидетельствует о том, что эстетическая, этическая, профессиональная позиция в решающей мере определяется ответом на вопрос – чьи интересы для критика приоритетны – свои, личные представления об общественном и эстетическом идеале, мнения групповые – неформального сообщества, общественной, творческой организации, органа печати, представляющего определенное направление, наконец, официальная идеологическая доктрина.

В конце 1950–1960-х гг. публика получила широкие возможности приобщения к разного рода источникам культурной информации. Трудность состояла в том, чтобы дифференцировать ее поток, выбрать интересующий спектакль, передачу, книгу, настроить себя на «адекватное восприятие». Однако, как оказалось, далеко не каждый способен использовать такие возможности, самостоятельно сделать выбор и в лабиринте зрелищного предложения суметь найти соответствующую уровню, потребности, настроению, свою «волну приема».

Исследователями (И.А. Богданов, Г.Г. Дадамян, Б.З. Докторов, Е.В. Дуков, Н.А. Зоркая, Л.Е. Кесельман, Н.А. Хренов и др.) была выявлена определенная закономерность: у некоторой части театральной публики средства массовой информации способствуют формированию интереса к театру, но для большинства аудитории кино и телевидение заменяют театр. Исследователи читательской аудитории зафиксировали другую закономерность: сила и конкретность воздействия зрительных образов снижают самостоятельность, индивидуальность восприятия информации, чтение же предохраняет от чрезмерного единообразия и конформности культурной жизни. Для современного человека восприятие книги не существует вне зрительного образа, возникающего в воображении. Восприятие книги, убежден Н.А. Хренов, протекает по стереотипам, данным и внедренным кино и ТВ: «Насыщение художественной культуры зрительными образами заставляет нас иначе читать».

Вместе с тем количественный рост телевизионных программ в 1960–1980-х гг., их тематическое и качественное разнообразие воспитывает у аудитории избирательность, требовательность, расширение запросов. Уже в стадии выбора канала массовая аудитория распадается на группы с более или менее выраженными интересами, и в этом отражается уровень культуры в целом и процесс формирования определенных критериев искусства и театра, в частности. В этом смысле огромную роль играют не только транслируемые по ТВ спектакли лучших театров страны, но посвященные

сценическому искусству телепередачи с участием ведущих мастеров сцены и критиков, в которых современный театральный процесс подвергается квалифицированному аналитическому разбору, сочетающему высокие художественные критерии и доступность и обnoxious языка.

«По мере того, – указывают Б.М. Фирсов и В.Б. Голофаст, – как то или иное средство массовой информации становится всеобщим, спектр запросов к нему начинает расширяться, открывая путь к индивидуальному применению». Эта закономерность не только точно характеризует процессы, свойственные телевидению, но и указывает на новые связи, возникающие между СМИ, ТВ и театром.

В силу того, что знакомство со всеми видами и жанрами искусства начинается сегодня практически с потребления экранной продукции и СМИ, последующая встреча с подлинником, с оригиналом (если ей суждено состояться) для большинства публики уже не таит в себе первооткрытия, узнавания, так как «зерна искусства» падают в уже распаханную предшествующим звуковым или визуальным опытом «известных представлений в общих чертах». К тому же телевидение, кинематограф предлагают своей аудитории гораздо более широкий жанровый и тематический набор зрелищ. Сам театр для массовой аудитории как бы «вписался» в контекст телевидения, стал одним из многих его составных частей.

Условия творчества и динамика рынка

В 1980–1983 гг. группой «Социология и театр» в Ленинграде проводилось исследование «Театр в культурной жизни Ленинграда: современное состояние и перспективы развития», а затем, в 1984–1986 гг. проводилось исследование «Пути повышения социально-культурной эффективности театрального искусства». Опросу подверглись 10 ленинградских драматических театров, использовались данные экспертной оценки репертуара, приемы включенного наблюдения, пресс-конференций, интервью с экспертами (членами художественных советов театров, ведущими театральными критиками), актерами, представителями повседневной аудитории конкретных спектаклей по анкетам «Жизнь в театре», «Спектакль глазами театрального критика», «Зеркало», «Спектакль вступает в жизнь», «Жизнь спектакля» и др.

Обе исследовательские группы опирались на общие исходные предпосылки: современный театр переживает серьезные трудности, поэтому требуются серьезные социологические обоснования для широкой оценки сложившейся ситуации и принятия административно-управленческих и финансово-экономических решений. В итоге исследователи пришли к убеждению: при том, что современный театр «режиссероцентричен», особенностью художественной жизни является исчезновение театров с ярко выраженной художественной платфор-

мой. На смену «театру-дому» приходит театр, предпочитающий сдавать свою сценическую площадку очередному режиссеру. Модель главного режиссера-идеолога, мыслителя сменяется иной моделью – возникает режиссер-специалист, режиссер-администратор, режиссер-директор.

Вместе с тем режиссеры и актеры претендуют на собственную творческую самореализацию. В коллегах актеры выше ценят одаренность, профессионализм, чувство юмора и только потом – готовность помочь окружающим, гражданскую смелость, ответственность и справедливость. Московские исследователи отмечают рост миграции актеров и режиссеров в поисках тех сценических коллективов, которые удовлетворяют творческим и социальным притязаниям. В 1977–1981 гг. в театрах РСФСР сменили место работы 61% главных режиссеров, ежегодная миграция актеров составила 30–40%, а в некоторых театрах достигла 60%.

Социологи приходят к выводу: актеры и режиссеры сосредоточены больше на локальных внутритеатральных конфликтах, нежели на результатах художественной деятельности. Производство подчас вытесняет искусство. Московские социологи утверждают: актеры и режиссеры считают ответственными за результаты работы как правило, партнеров по созданию спектакля; они уходят от личной ответственности, возлагая ее на коллег, на труппу, на администрацию. Именно в этом факторе социологи видят суть социальной проблемы, определяют ее формулой – «механизм снятия личной ответственности».

Как известно, в 1930–1950-е гг. всем театрам категорически предписывалось равняться на «образцовый» МХАТ, соответствовать его творческой и организационной модели. Сама идея театра убежденных художников-единомышленников многие годы определяла развитие театрального искусства. Альтернативы ей практически не было – даже Вахтанговский театр, некогда отпочковавшийся от того же МХАТа, или московский Театр сатиры В.П. Плучека, ленинградский Театр комедии Н.П. Акимова, Камерный театр А.Я. Таирова время от времени объявлялись идеологически нелояльными, не говоря уже о «враждебных». «чуждых» и впоследствии разгромленных Театре им. Вс. Мейерхольда, МХАТ-2, Государственном еврейском театре С. Михоэлса и др. К тому же печально известный приказ № 221 Всесоюзного Комитета по делам искусств 1938 года жестко закрепил артистов на постоянной работе в труппе, а сами театры стационарировались по месту их фактического на данный момент нахождения. Это обстоятельство ограничило возможности формирования трупп, циркуляцию творческих сил.

Последствия этого волюнтаристского решения преодолевались с трудом, хотя отдельные попытки отойти от «типовой модели театра» время от времени предпринимались. Понятно, что одна лишь одаренность артиста еще не гарантирует зрительского успеха, режиссерского внимания, занятости в репертуаре. Только совокупность творческих, организационных, психологических, бытовых условий обеспечивает

актеру полную востребованность. Во многих стационарных театрах «творческие простои» объяснялись раздутым штатом, что вполне логично, ибо несовершенный механизм обновления творческого состава нарушал пропорции возрастных категорий. В некоторых труппах 1980-х годов число актеров старше 55 лет достигало 20, 30 и более процентов творческого состава.

Другая причина психологической напряженности в театральных коллективах — совместительская работа «на стороне»: на телевидении, в случайных временных сообществах, в сборных концертах. Театр в этих случаях рассматривался как гарант социальных обязательств (зарплата, соцстрах, пенсия, бюллетень, премия за выслугу лет и пр.). Активная же творческая работа — там, где дают роли и достойно оплачивают труд. В периферийных театрах труппы меньше, занятость актеров выше, а востребованность вне театра невелика. Отсюда — миграция. Актер приобретает психологию кочевника с соответствующим отношением к театру как к временному причалу — в некоторых театрах труппа за сезон обновлялась более чем на треть.

Модель «театра-дома», «театра-семьи» к концу 1980-х гг. утратила привлекательность и универсализм. «Неповоротливому» театру единомышленников противопоставлена мобильная, подвижная антреприза, «театр одного спектакля». В утверждении такого типа театра многими теоретиками и практиками справедливо усматривался отказ от священных мхатовских традиций, его этических, эстетических и организационных принципов.

Антреприза, получившая свое развитие в 1980-х гг., организационно, экономически, творчески, психологически принципиально дистанцировалась от модели «театра-дома», Труппа компактна, подвижна, экономична, не отягощена «актерским балластом», изначально ориентирована на гастрольный тип деятельности. В «театр-дом» актер приходит с перспективой долговременной работы, с намерением создать совокупность сценических образов в разных спектаклях, что предполагает творческий рост, расширение профессиональных возможностей, развитие природного таланта. Антреприза же берет актера на одну роль, исходя из уже ранее сложившегося амплуа (а может быть, и штампа), и закрепляет это в границах конкретного спектакля, на срок эксплуатации, определенной конъюнктурой спроса. Антреприза лишена идейной и художественной преемственности, фундамента сценических и моральных отношений. Существовая в настоящем, антреприза не оглядывается на прошлое и не всматривается в будущее.

В советские годы успех приходил к художнику прежде всего по двум каналам общественного мнения — «сверху» и «снизу». Большевицкий режим, исходя из своих политических задач, поощрял художника морально и материально, он создавал определенные условия для творчества, назначал «орденоносцем», «лауреатом», «народным», «заслуженным» или же наоборот — «разоблачал» как «врага народа»,

репрессировал, лишал возможности работать, уничтожал физически. Параллельно или в противовес агитпроповскому официозу формировалась репутация художника у публики, она выбирала себе кумира, и власть подчас вынуждена была считаться с ее выбором, а нередко и сама пыталась использовать народную любовь и самих любителей публики в своих интересах. В системе социалистических идеологических и экономических взаимоотношений предприниматель-организатор практически был вытеснен на обочину художественной жизни, лишен инициативы и самостоятельности, он почти целиком подчинялся директивам партийно-государственных структур и потому заметное влияние на судьбы художника оказывал редко.

В условиях идеологической и экономической либерализации конца 1980-х гг. на первый план художественной жизни выдвинулся именно предприниматель, организатор, менеджер, выступающий энергичным посредником между художником и публикой. Он диктовал условия творчества и регулировал процесс общения артиста с аудиторией, формировал свою иерархию ценностей — художественных, потребительских, коммерческих. Исходя из собственных представлений об искусстве и тенденций зрительского спроса, наконец, из своих экономических интересов, «предприниматель от культуры» организует «театрально-зрелищное пространство», «заказывает музыку», оценивает и продает художественную продукцию, налаживает механизм спроса и предложения.

Резкая смена парадигм существования сценического искусства в целом и каждого театра в отдельности поставила художника в крайне серьезные условия существования, она потребовала конкурентоспособности, сформировала прагматичный взгляд на творчество, на профессию. В этих условиях изучение социальных проблем профессиональной жизни деятелей театра приобрело особую актуальность. Проводимое социологами Москвы, Ленинграда, Свердловска в 1980-х годах исследование практически охватывало все стадии вхождения молодого человека в театральную профессию.

Социально-психологические, экономико-политические, общекультурные процессы 1960–1990-х годов изменили роль и место театра в обществе, в иерархии искусств, повлияли на зрительские ожидания и предпочтения, на художественные установки создателей спектаклей, на содержание афиши, стилевые поиски режиссуры и пр. Изменилось лицо театра и его социальный, нравственный, художественный авторитет. Со всей очевидностью эти процессы проявились в мироощущении молодых актеров и режиссеров, в характере вхождения в профессию, в практическую творческую деятельность. Данные исследований Сектора социологии искусства Государственного института искусствознания показали — важным фактором успешной профессиональной адаптации выпускников художественных вузов в театральном коллективе остается такая направленность обучения, в ходе которой их ориентация и установки на творчество сопрягаются с

требованиями и условиями будущей работы в труппе. Адаптация молодого специалиста в творческом коллективе определяется не только умением реализовать свой замысел, но прежде всего способностью овладеть набором необходимых социальных ролей, навыками психологической совместимости с труппой, умелой, гибкой ориентацией в производственном и творческом ее пространстве.

Исследование «Социальные условия деятельности в профессиональном театральном искусстве» использовало глубинные стандартизованные интервью длительностью от двух до шести часов, опросом были охвачены 641 артист и 92 режиссера 56 драматических театров 49 городов России, Белоруссии, Литвы, Украины, Узбекистана, Грузии. Исследование опиралось на четыре научные стратегии в изучении социального функционирования театра: 1) театр как социальный институт; 2) театр как социальная организация; 3) театр как коллектив (социальная группа, ориентированная на творческую деятельность); 4) театр как социально-психологическая общность.

Исследователи пришли к выводу, что определяющие социальные роли, регулирующие творческие процессы внутри театра, в представлении молодых актеров оказались размытыми. К 1980-м годам программная направленность на создание коллектива единомышленников стала расшатываться, размываться, поэтому проблему театра как социального института необходимо было ставить и решать на принципиально новом уровне. В социокультурной ситуации конца 1980-х гг. изменяется функциональная типология трупп, сама дифференциация театров во многом определяется тем, какой тип актера, режиссера, администратора, какая творческая индивидуальность становится лидирующей, задает направленность художественно-производственному процессу. Режиссерскому театру противопоставлены традиционная для провинциального театра «труппа солистов», нарождающийся новомодный «театр звезд», наконец, театр с лидирующей фигурой приглашенного актера-гастролера. В конце 1980-х годов организационно-творческое «лицо театра» начинает определять предприниматель-антрепренер, ставящий во главу деятельности труппы не столько художественный, сколько производственно-экономический успех.

Исследователи фиксировали в сознании молодых специалистов конца 80-х гг. доминирование прежде всего двух полярных представлений о театре – «идеальном» и «реальном». Под «идеальным» театром понимался некий ориентир, указывающий общее направление профессионального и личностного развития и являющийся безусловной духовной ценностью. Представление об «идеальном театре» формировалось в процессе освоения общей культурой, образовательного курса, чтения художественной и специальной литературы, театральных мемуаров, наконец, циркулирующими в студенческой среде актерскими легендами, преданиями, мифами и пр. В этих источниках отобрали «лучшее», действительность здесь как бы очищена от «слу-

чайного», «лишнего», прозаически-повседневного, приземленного. Поэтому в суждениях молодых актеров и режиссеров идеальный театр характеризуется словами: «Храм Искусства», «Братство», «Творчество» и пр.

Реальность, однако, далеко не всегда соответствовала этим романтически-отвлеченным представлениям, она конкретизировалась суждениями: «Исчезает благоговение к театру», «Искусство вытесняется Производством» и т.п. По сути дела, здесь столкнулись романтический и реалистический взгляды на театр. В идеале – подвижническое высокое творчество, призвание, вдохновение. В сфере же реального театра преобладают «низменные» социальные, производственно-хозяйственные проблемы, связанные с созданием спектакля, тренаж, дисциплина, наконец, хроническая неустроенность быта и пр. Театр в сознании молодого специалиста резко разделится на сферу возвышенного искусства и на реальное производство с его монотонной цикличностью и бюрократической учрежденческой заорганизованностью.

Но и реальный театр, реальное производство также не целостны, они подразделяются на театр «образцовый» (с точки зрения житейских представлений и требований) и на театр «конкретный», в условиях которого суждено каждодневно работать. В таком понимании «образцовый» театр уже не маяк, не храм, а рабочая мастерская, в которой единомышленники служат, творят в рамках коллективной дисциплины и уважения к сообществу, к личности, к индивидуальности, к таланту. В результате в сознании молодых специалистов параллельно сосуществуют, условно говоря, три типа театра – «идеальный», «образцовый» и «конкретный», «реальный». «Идеальный» театр порожден сферой духа и высокого творчества, «Образцовый» театр характеризуется нейтральными понятиями: «производство», «профессия», «ремесло», «прокат», «коллектив», «организация», «деятельность» и т.п. Наконец, в оценках «реального» театра, конкретной труппы с хорошими, плохими и не поставленными спектаклями, нереализованными планами и еще не исчезнувшими надеждами, с собственными достижениями и провалами, с успехами и провалами коллег, с интригами, нерешенными бытовыми проблемами концентрируются наиболее негативные черты современной театральной практики. Оценки такого театра принадлежат к более низкому строю лексики – халтура, «бездарность», «происки», «интриги», «склоки», или со знаком отсутствия качеств идеального театра – «исчезло вдохновение», «ушло искусство», «пропал талант» и пр.

Молодые актеры вступают на профессиональный путь, когда в их сознании черты «идеального театра» умозрительно соседствуют (в разных пропорциях и сочетаниях) с чертами театра «реального». Однако чем сконструированный образ театра удаленнее от реальности, тем сильнее разочарование от встречи с действительностью и первое острое шоковое впечатление, безусловно, откладывает отпеча-

ток на всю дальнейшую судьбу актера, на личностное самоощущение, нередко рождает сомнения в своем призвании.

Примечательна оценка актерами мнений о себе публики и формирующаяся отсюда в их сознании установка на профессию. Начинающие актеры ценят мнение просвещенных, подготовленных к театру зрителей, а также критиков, журналистов и пр. Актеры, уже имеющие опыт работы в театре, лучше знающие театр, выше оценивают мнение широкой публики — успех у «массового зрителя» ценится ими дороже. Начинающий актер по преимуществу эгоцентрик, он целиком сосредоточен на себе, однако с опытом работы к нему приходит взвешенная самооценка собственных творческих возможностей, он согласует ее с оценкой своей работы у труппы, у режиссера, у ближайшего окружения. Одновременно смягчаются его нередко категорически завышенные требования к коллегам, приходит осознание важности сбалансированных в труппе личностных человеческих отношений. Подчас более трезвое понимание реальной театральной ситуации сочетается с примиренчеством, которое, про сути дела, является оборотной стороной недавней нетерпимости, происходит глубокое осознание социальных законов, действующих внутри коллектива, но одновременно с этим понижается градус собственного творческого горения. Таким образом, в начальном периоде работы в сознании специалиста происходит смена образов театра, идеальному представлению уступает представление реальное. Идеальный образ театра становится неким высшим оправданием своей миссии, служения искусству, несмотря на реальные трудности. Возможно, благодаря такому двойственному отношению к театру актер уже не мыслит себя вне профессии. Об этом заявляют актеры, прослужившие в театре один год и более. Начинающие же актеры допускают, что их судьба в театре может не заставить и им придется менять род занятий.

Таков облик человека театра 1980-х годов — актера, режиссера, декоратора, музыканта — который вступает в современную социокультурную ситуацию и в систему профессиональных отношений в труппе. Очевидно, что смена прежних фундаментальных представлений об искусстве и жизни так или иначе влияет на характер и направленность творчества, на уровень художественного мышления театра нынешнего.

В 1987 году в девяти союзных республиках СССР 82 театра приступили к работе в экспериментальных административно-управленческих условиях. ВНИИ искусствознания совместно с сотрудниками института «Гипротейтр», ЛГИТМиКа им.Н.К. Черкасова и ГИТИСа им. А.В. Луначарского по поручению Министерства культуры СССР анализировали работу трупп — 58 драматических театров, 17 музыкальных, 6 тюзов, 1 театр кукол. Исследователи констатировали: предоставленное театрам расширение прав в сфере формирования и эксплуатации репертуара, творческой и административно-хозяйственной деятельности весьма положительно отразилось на

всех аспектах деятельности и создало предпосылки для последующей кардинальной перестройки театрального дела.

Исследователи обозначили новые принципы разделения труда в театральной жизни. Персонификация идейно-художественной платформы театра свидетельствовала о перераспределении традиционных и административно закрепленных ролевых функций в театре, в результате чего инновационные процессы осуществлялись не только институционализированными должностными ролями административных и творческих руководителей – директора, главного режиссера – но и авторитетными фигурами, носителями неформальных ролей, за которыми просматривалось реальное разделение труда в труппе и их значимое воздействие на психологический климат в коллективе. В связи с этим исследователи обратили внимание на то, что в театральной деятельности процесс образования неформальных социальных групп носит более динамичный характер, нежели, например, в производственных и научных коллективах, где производственная жизнь более регламентирована и унифицирована. Объясняется это обстоятельство в известной степени тем, что в театре каждая очередная постановка связана с возникновением миниколлектива и присущих ему форм кооперации, с перераспределением служебной иерархии и выполнением социальных ролей, которые в некоторых случаях могут закрепиться в сознании труппы.

Проведенный в 1987–1988 годах театральный эксперимент наглядно продемонстрировал пример органической связи науки и практики. На базе эксперимента группа ЛГИТМИКа под руководством Т.А. Клявиной исследовала театральную жизнь российской провинции в совокупности интересов творческих, управленческих работников театра, а также анализировала образ театра в сознании публики.

Конец 1980-х – начало 1990-х гг. примечательны активным процессом интеграции традиционных и новых исследовательских подходов. К изучению театральной жизни обращаются специалисты разных областей – театроведы, социологи, социальные психологи, экономисты, культурологи, программисты. Проблемы социального функционирования театра заняли важное место в проводимом ВНИИ искусствознания исследовании «Искусство в вашей жизни».

Социологи в целом приходят к разному определению тех первоочередных задач, которые стоят перед театром. Для московских социологов – это изучение институциональных, организационных и ситуационных механизмов театральной профессиональной деятельности и тех социальных условий, которые обеспечивают ее. Признав «снятие личной ответственности» основной социальной проблемой в театре, они приходят к выводу о важности изучения механизмов распределения прав и обязанностей между главным, очередным режиссерами и режиссерами, приглашенными на постановку, между ведущими и рядовыми актерами, между творческими работниками и вспомогательными службами, между внешней и внутренней системами управления.

Определенный итог социологических исследований в области театра был в 1989 году подведен в книге сотрудников Сектора социологии ВНИИ искусствознания «Социология искусства в пространстве социального времени: итоги и перспективы». Спустя одиннадцать лет вышла обстоятельная исследовательская монография Ю.У. Фохта-Бабушкина «Искусство в жизни людей: конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология», в которой работы социологов о театре заняли достойное место.

Литература к главе IX

«Театр глазами социологов»: монографии, сборники статей, тезисов докладов и выступлений, стенограммы научных конференций, симпозиумов, ведомственных совещаний за период 1966–1990 гг.

1966

1. *Акимов Н.П.* Не только о театре. Л.; М., 1966.
2. *Гольденитрих С.* О природе эстетического творчества. М., 1966.
3. *Коган Л.Н.* Художественный вкус. Опыт конкретно-социологического исследования. М., 1966.
4. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
5. Симпозиум «Социология и культура». 10–12 ноября 1966 г., Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград. Ротапринтный текст. Хранится в С-Петербургском Российском Институте истории искусств (до 1995 года НИО ЛГИТМиК).
6. Симпозиум «Творчество и современный научный прогресс». Тезисы докладов. Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР. Комиссия по взаимосвязям литературы, искусства и науки СП РСФСР. Л., 1966.

1967

7. *Грушин Б.А.* Свободное время. Актуальные проблемы. М., 1967.
8. *Дробницкий О.Г.* Мир оживших предметов. М., 1967.
9. Научно-практическая конференция «Проблемы экономики и организации театра». 10–12 мая 1967 г. Ленинград. Стенограмма хранится в С-Петербургском отделении СТД РФ.
10. Театр и драматургия. Труды Лен.Гос. института театра, музыки и кинематографии. Л., 1967.

1968

11. *Вахеметса А.Л., Плотников С.Н.* Человек и искусство. М. 1968.
12. *Давыдов Ю.Н.* Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.
13. *Новожилова Л.И.* Социология искусства. Из истории советской социологии 20-х годов. Л., 1968.

14. Симпозиум «Проблемы художественного восприятия» // Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР и Комиссия по взаимосвязям литературы, искусства и науки Ленинградского отделения Союза писателей СССР. Л., 1968.

15. Содружество наук и тайны творчества. «Искусство», М., 1968.

1969

16. *Левада Ю.А.* Лекции по социологии. В 2-х кн. М., 1969.

17. *Лисовский В.Т.* Эскиз к портрету. Жизненные планы, интересы, стремления советской молодежи. По материалам социологических исследований. М., 1969.

18. Личность и ее ценностные ориентации. В 2-х ч. М., 1969.

1970

19. *Здравомыслов А.Г.* Потребности, интересы, ценности. М., 1970.

20. *Иконникова С.Н., Кон И.С.* Молодежь как социальная категория. М., 1970.

21. *Коган Л.Н.* Искусство и мы. М., 1970.

22. Конференция «Современные методы исследования произведения искусства». 26 июня 1970 г. Лен. гос ин-тут театра, музыки и кинематографии. Стенограмма. Хранится в С.-Петербургском отд. СТД РФ.

23. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. ТГУ, Тарту, 1970.

24. *Марков М.Е.* Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М., 1970.

25. *Перов Ю.В.* Что такое социология искусства? Л., 1970.

26. *Шаров Ю.В.* Проблемы формирования духовных потребностей школьников. М., 1970.

1971

27. *Корнеев М.Я.* Проблемы социальной типологии искусства. М., 1971.

28. Научно-практическая конференция «Проблемы экономики и организации театра». 25–27 февраля 1971 г. Стенограмма хранится в С.-Петербургском отделении СТД РФ.

29. Театр и драматургия. Труды Лен. Гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып 3. Л., 1971.

30. Точные методы в исследованиях культуры и искусства. (Материалы к симпозиуму) В 3-х частях. Научный совет по кибернетике АН СССР, ВТО, НИИ культуры М-ва культуры РСФСР. М., 1971.

31. Художественное восприятие. Сборник. Вып. 1 // Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1971.

32. Художественные интересы современного школьника (Основные результаты социологического исследования, проведенного в школах крупных городов). АПН СССР. Институт художественного воспитания. М., 1971.

33. *Чагин Б.А.* Очерки социологической мысли в СССР. Л., 1971.

34. Экономика и организация театра. Вып. 1 // Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1971.

1972

35. Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра. Симпозиум. (Тезисы докладов и сообщений 13–15 ноября 1972 г.) Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, ВТО. М., 1972.
36. *Иконникова С.Н.* Становление и развитие личности молодого человека. (Социологический аспект). М., 1972.
37. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л., 1975.
38. «Художественное и научное творчество» // Академия наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1972.
39. *Столлович Л.Н.* Природа эстетической ценности. М., 1972.

1973

40. *Бирюков Б.В., Геллер Е.С.* Кибернетика в гуманитарных науках. М., 1973.
41. *Дмитриевский В.Н.* Театральная критика и театральный зритель. Л., 1973.
42. *Кон И.* Психология юношеской дружбы. М., 1973.
43. Методологические и методические проблемы контент-анализа. (Тезисы докладов рабочего совещания социологов). Вып. 1 и 2. // Академия наук СССР. Институт социологических исследований. М.; Л., 1973.
44. *Моль А.* Социология культуры. М., 1973.
45. Планирование социального развития городов. М., 1973.
46. Театр и зритель: Проблемы социологии театрального искусства. По материалам симпозиума «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра» Москва, 1972 г.). Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, ВТО. М., 1973.
47. Экономика и организация театра. Вып. 2. Лен. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1973.
48. Экономика и организация театра. Вып. 3. Лен. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1973.

1974

49. *Бирюков Б.В.* Кибернетика и методология науки. М., 1974.
50. *Иконникова С.Н.* Молодежь. Социологический и социально-психологический анализ. Л., 1974.
51. Исследования художественных интересов школьников Институт художественного воспитания АПН СССР. М., 1974.
52. *Каган М.С.* Человеческая деятельность. Опыт системного исследования. М., 1974.
53. Научно-практическая конференция «Театр и зритель»: Опыт и перспективы социологических исследований театра. Тезисы. 23–25 декабря 1974 г. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, ВТО. М., 1974.
54. Проблемы социологии театра // Сб.ст. ВТО, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М., 1974.
55. Ритм, пространство, время в литературе и искусстве // АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1974.

56. Социологические исследования проблем духовной жизни трудящихся Урала // УрГУ им. А.М.Горького. Свердловск, 1974.

57. Театр и сельский зритель. Опыт конкретно-социологического исследования. Уральский научный центр АН СССР. Оренбург, 1974.

1975

58. *Борев Ю.Б.* Эстетика. М., 1975.

59. *Дадамян Г.Г.* Социологические исследования зрителей драматических театров. Методические рекомендации // Всероссийское театральное общество. Лен. Гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии. Л., 1975.

60. *Конов В.А.* Социальное бытие искусства. Саратов, 1975.

61. Методологические проблемы современного искусствознания. Сб. ст. Вып. 1 // Лен. Гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии. Л., 1975.

62. *Моль А., Фукс В., Каслер М.* Искусство и ЭВМ. М., 1975.

63. Научно-практическая конференция «Театр в духовной жизни современного молодого человека» 27–28 ноября 1975 г. Ленингр. отд. Всероссийского театрального общества. Стенограмма. Хранится в С.-Петербургском отд. СТД РФ.

64. Наука о театре. Межвузовский сборник трудов Министерство культуры РСФСР. Гос. ин-тут театрального искусства им. А.В. Луначарского. Лен.Гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии. Л., 1975.

65. Планирование социального развития города. Вып.1–2. М., 1975.

66. *Сохор А.Н.* Социология и музыкальная культура. М., 1975.

1976

67. *Безгин И.Д.* Объект управления – театр: Опыт комплексного исследования, Киев., 1976.

68. Конференция «Методологические проблемы изучения современной художественной культуры». 22–23 марта 1976 г., Научно-исследовательский отдел Ленинградского гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Стенограмма. Машинопись. Хранится в Российском институте истории искусств, С.-Петербург.

69. *Каск К., Веллеранд Л.* Люди в театральном зале. Таллин, 1976.

70. Симпозиум «Проблемы взаимосвязи и синтеза искусства». 13–14 декабря 1976 г. Москва. Дом ученых. Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР.

71. Конференция «Социальные функции искусства в развитом социалистическом обществе» 12–13 апреля 1976 г. М., Институт истории искусств Министерства культуры СССР.

72. *Петров Л.В.* Массовая коммуникация и искусство. Л., 1976.

73. Театр и драматургия. Труды Лен. Гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып. 5. Л., 1976.

74. Театр и наука (Современные направления в исследованиях театра) // ВТО Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. М., 1976.

75. Экономика и организация театра. Вып. 4. Лен. гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии. Л., 1976.

1977

76. Взаимосвязь теории и практики эстетического воспитания школьников. Тезисы докладов Всесоюзной научно-практической конференции 17–21 октября 1977 года // Академия педагогических наук СССР. НИИ художественного воспитания. М., 1977.

77. *Дадамян Г.Г.* Актуальные социально-экономические проблемы культуры. М., 1977.

78. Исследование роста культурного уровня трудящихся. М., 1977.

79. Комплексный подход к коммунистическому воспитанию. М., 1977.

80. Математические методы и модели в социологии. М., 1977.

81. «Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни» – научно-практическая конференция Совета по организации, экономике и социологии театра, Кабинета экономики, организации и социологии театра ВТО, Ленинградского отделения ВТО, группы «Социология и театр» 11–13 мая 1977 года. Стенографический отчет, г. Ленинград, 1977. Хранится в С.-Петербургском отд. СТД РФ. Машинопись.

82. Проблемы использования экспертных методов в социологическом изучении театральной жизни. (Тезисы докладов и сообщений на научно-практической конференции. Для служебного пользования.) Всерос. театральное общество. Кабинет организации, экономики и социологии театра. Лен. отд. ВТО. Л., 1977.

83. Всесоюзный симпозиум «НТР в развитии художественного творчества» 19–21 декабря 1977 г. Москва. Комплексная комиссия по изучению художественного творчества АН СССР.

84. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Художественные интересы школьника в СССР. М., 1977.

85. *Хренов Н.А.* Место зрелищных искусств в художественной культуре. М., 1977.

86. Человек как объект социологического исследования. Л., 1977.

87. Экспертные оценки и восприятие искусства. Труды НИИ культуры РСФСР. М-во культуры РСФСР. М., 1977.

88. Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона. АН Эст. ССР. Таллин. 1977.

1978

89. *Акимов Н.П.* Театральное наследие. В 2-х т. Л., 1978.

90. *Барабаш Ю.Я.* Вопросы эстетики и поэтики. М., 1978.

91. *Бестужев-Лада И.В., Варыгин В.Н., Малахов В.А.* Моделирование в социологических исследованиях. М., 1978.

92. Искусство и общество. Л., 1978.

93. *Казан М.С.* Социальные функции искусства. Л., 1978.

94. *Кон И.С.* Открытие «Я». М., 1978.

95. *Куклин А.Я.* Введение в социологию искусства. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1978.

96. *Мазаев А.И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

97. Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 2 // Лен. гос. институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1978.

98. *Ноэль Элизабет*. Массовые опросы. Введение в методику демоскопии. М., 1978.

99. Отраслевой классификатор драматических и музыкально-театральных произведений. М., 1978.

100. Прогнозирование социальных потребностей молодежи. Опыт социологического исследования. М., 1977.

101. *Раппопорт С.Х.* От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978.

102. *Рождественская Н.* Проблема сценического перевоплощения. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1978.

103. Сопещение секции театральных критиков и театроведов и группы «Социология и театр», 19 мая 1978 г. Стенограмма. Ленинградское отделение ВТО. Л., 1978. Хранится в С.-Петербургском отд СТД РФ. Машинопись.

104. Социологические исследования театральной жизни. Сб. ст. ВТО, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР М., 1978.

105. Социологические исследования театральной культуры села. УНЦ АН СССР, Свердловск, 1978.

106. Тематика исследований по театральному искусству, включенных в план работы вузов и научных учреждений страны на 1976–1983 гг. М-во культуры СССР. «Информкультура». М., 1978.

107. Творческий процесс и художественное восприятие. Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР. Л., 1978.

108. *Хомутовский А.Г.* Некоторые направления научно-исследовательской работы в области театрального искусства. Обз. информация. М-во культуры СССР. «Информкультура». М., 1978.

109. «Художник и публика» – научно-практическая конференция Лен. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии, 4–6 декабря 1978 г. Стенограмма хранится в Российском институте истории искусств, С.-Петербург.

110. *Чернявский Р.Х., Осокин Ю.В.* Методологические проблемы прогнозирования развития художественной культуры // М-во культуры СССР. «Информкультура». М., 1978.

1979

111. *Алексеев А.Н., Божков О.Б., Владимиров В.Л., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З.* Театр и молодежь (Опыт социологического исследования) ВТО, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1979.

112. Вопросы социологического изучения театра. Труды Лен. гос. института театра, музыки и кинематографии. Л., 1979.

113. Вопросы социологии искусства: Теоретические и методологические проблемы. ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1979.

114. *Докторов Б.З.* О надежности измерения в социологическом исследовании. Л., 1979.

115. *Дондурей Д.Б.* Культурные потребности и проблемы их удовлетворения. Обзорная инф. // М-во культуры СССР, «Информкультура». М., 1979.

116. Искусство и точные науки // АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1979.

117. *Кунчева Л.Н.* Эстетические взгляды общества и художественная культура. М., 1979.

118. Массовая коммуникация в социалистическом обществе. Л., 1979.

119. Научно-практическая конференция «Проблемы перспективного планирования и управления в сфере художественной культуры» (ноябрь 1979 г.) Тезисы докладов и выступлений // ВТО, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР, Секция научного управления и прогнозирования развития художественной культуры М-ва культуры СССР. М., 1979.

120. *Поршнев Б.Ф.* Социальная психология и история. М., 1979.

121. Развитие художественных интересов сельских школьников. Ин-тут художественного воспитания АПН СССР. М., 1979.

122. *Тарасов Г.С.* Проблемы художественной потребности. М., 1979.

123. Театральная жизнь Ленинграда. Социологический анализ 1973–1979 гг. Ленингр. отд. Всерос. театр. об-ва. Л., 1979.

124. *Хренов Н.А.* Развлекательные формы досуга и театр // М-во культуры. «Информкультура». М., 1979.

125. *Шубкин В.Н.* Начало пути. Проблемы молодежи в зеркале социологии и литературы. М., 1979.

126. Экономика и организация театра. Вып. 5 // Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1979.

1980

127. *Бояджиева Л.Г., Чернявский Р.Х.* Проблемы перспективного планирования и управления в сфере художественной культуры. М-во культуры СССР. «Информкультура». М., 1980.

128. Вопросы социологии искусства. Труды Лен. гос. института театра, музыки и кинематографии. Л., 1980.

129. *Дондурей Д.Б., Дадамян Г.Г.* Театр в структуре свободного времени. М., 1980.

130. Искусство как фактор интеллектуально-творческого развития школьников. Сб. научных трудов. // НИИ общей педагогики. АПН СССР. М., 1980.

131. *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театр и зритель. М., 1980.

132. Культура и всестороннее развитие личности. УрГУ им. А.М. Горького. Свердловск, 1980.

133. *Лармин О.В.* Искусство и молодежь. Эстетические очерки. М., 1980.

134. Методологические проблемы прогнозирования и управления в области художественной культуры. ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1980.

135. Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. Лен. гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии. Л., 1980.

136. *Нейгольберг В.Я.* Масштабы и характер потребления художественной культуры // М-во культуры СССР. «Информкультура». М., 1980.

137. НТР и развитие художественного творчества. Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР. Л., 1980.

138. *Перов Ю.В.* Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980.

139. *Плотников С.Н.* Проблемы социологии художественной культуры. М., 1980.

140. Психология процессов художественного творчества. Л., 1980.

141. *Ратнер Я.В.* Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980.
142. Социальные функции искусства и его видов. ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1980.
143. Социология культуры. Принципы организации комплексных социологических исследований. Сб. 97. НИИ культуры М-ва культуры РСФСР. М., 1980.
144. Театр и художественная культура (Социологические исследования театральной жизни) ВТО, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР М., 1980.
145. *Уледов А.К.* Духовная жизнь общества. Проблемы методологии исследования. М., 1980.
146. *Чухман Е.К.* Театр и сельский школьник. М., Информкультура. 1980.
147. *Шубкин В.Н.* Социология и искусство. (в самопознании общества). М., 1980.

1981

148. *Алексеев А.Н., Божков О.Б., Дмитриевский В.Н., Докторов Б.З., Кесельман Л.Е.* Зритель в театре (Социологические исследования театральной жизни). ВТО, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1981.
149. Долгосрочная программа развития потребностей населения в учреждениях культуры. (По материалам совещания во ВНИИ искусствознания). Министерство культуры СССР. «Информкультура». М., 1981.
150. *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. «Искусство», М., 1981.
151. Искусство в системе культуры. Социологические аспекты. Сб. научных трудов // М-во культуры РСФСР. Лен. гос. ин-тут театра. музыки и кинематографии. Л., 1981.
152. Научная конференция «Искусство и социальный контекст. Юбилейные «сохоровские чтения». 23–24 ноября 1978 г. Ленинград. НИО Ленингр. ин-тута театра, музыки и кинематографии. Стенограмма. Машинопись. Хранится в РИИИ (С.-Петербург).
153. Культурная деятельность. Опыт социологического исследования. М., 1981.
154. *Нейгольдберг В.Я.* Изменение масштабов приобщения населения страны к художественной культуре. 1960–1979 гг. М., 1981.
155. Перспективное планирование и управление в сфере художественной культуры. Сб. ст. ВТО. М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания. М., 1981.
156. Программа исследования по теме «Долгосрочный план совершенствования культурного обслуживания населения (учреждениями системы Министерства культуры СССР) ВНИИ искусствознания. М., 1981.
157. *Симонов П.В.* Осознаваемое и неосознаваемое в художественном творчестве // Эмоциональный мозг. М., 1981.
158. *Хренов Н.А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия художника и публики. М., 1981.

159. Художник и публика. Сб. трудов Лен. гос. института театра, музыки и кинематографии. Л., 1981.

160. *Чернявский Р.Х., Осокин Ю.В.* Долгосрочная программа развития потребностей населения в учреждениях культуры. М., 1981.

161. Экономика и организация театра. Вып. 6. Лен. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л., 1981.

1982

162. Всероссийская конференция «Возрастающая роль театра в формировании духовных потребностей советского народа в период развитого социализма». Москва. ВТО, Стенограмма конференции. 22 февраля 1982. Машинопись. Хранится в СТД РФ.

163. Вопросы социологии театра (Сб. научных трудов). ВТО, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1982.

164. Всесоюзный симпозиум «Художественная картина мира: проблемы и принципы комплексного изучения». 27–28 декабря 1982 г. Москва. Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР.

165. *Дадамян Г.Г.* Социально-экономические проблемы театрального искусства. // ВТО. М., 1982.

166. *Дмитриевский В.Н.* Театр и публика. Справка. Информкультура, М., 1982.

167. *Дмитриевский В.Н.* Театр уж полон... Зритель и сцена глазами социолога и театрального критика. Л., 1982.

168. К вопросу социального функционирования искусства. Теоретические и эмпирические аспекты // ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1982.

169. Конференция «Культура и свободное время». (Тезисы докладов и сообщений.) // АН Эст. ССР, Таллин. 1982.

170. Проблемы развития театрального искусства РСФСР в свете решений IV съезда КПСС (по материалам XXIV съезда КПСС) // М-во культуры СССР. «Информкультура», М., 1982.

171. Проблемы художественного развития личности. (Социально-психологические проблемы приобщения к искусству) // ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М., 1982.

172. Симпозиум «Комплексное изучение народного творчества» 17–18 июня, Ленинград. Лен. гос. ин-тут театра, музыки и кинематографии и Комиссия по комплексному изучению художественного творчества АН СССР. Стенограмма. Машинопись. Хранится в РИИИ, С.-Петербург.

173. Социология культуры: проблемы показателей развития культуры. Сб. трудов НИИ культуры МК РСФСР. М., 1982.

174. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Искусство и духовный мир человека (Об особенностях воздействия искусства на личность). М., 1982.

175. *Хренов Н.А.* Актуальные проблемы театрального дела. М., 1982.

176. Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству. Процесс и управление. ВНИИ искусствознания. М., 1982.

177. *Янкова З.В., Родзинская И.Ю.* Проблемы большого города. М., 1982.

1983

178. *Афасижев М.Н.* Искусство как предмет комплексного исследования. М., 1983.
179. *Дмитриевский В.Н.* Социологические и социально-психологические аспекты общих закономерностей функционирования искусства. М., 1983.
180. *Дмитриевский В.Н.* Социологические исследования театрального искусства. М., 1983.
181. *Соколов К.Б.* Развитие духовных потребностей и пути повышения культурного уровня населения. М., 1983.
182. *Чамокова Э.А.* Проблемы социологии популярной культуры. М., 1983.

1984

183. *Вознесенский С.Н., Вольтский М.А.* Актуальные проблемы подъема культурного уровня сельского населения. М., 1984.
184. Вопросы социального функционирования художественной культуры. М., 1984.
185. *Дмитриевский В.Н.* Социологические исследования театрального репертуара. М., 1984.
186. *Дмитриевский В.Н.* Пути повышения театрального обслуживания в областных центрах и городах областного подчинения. М., 1984.
187. *Каган М.С.* Эстетическое и художественное воспитание в развитом социалистическом обществе. М., 1984.
188. *Коган Л.Н.* Цель и смысл жизни человека. М., 1984.
189. Проблемы системного анализа развития культуры. М., 1984.
190. Социалистический образ жизни и потребление культурных благ. М., 1984.
191. Социалистическая личность и культура. Свердловск, 1984.
192. Социалистический образ жизни и новый человек. М., 1984.
193. *Чамокова Э.А.* Проблемы интерпретации и оценки художественного произведения в социалистическом искусстве. М., 1984.
194. *Чухман Е., Цыпенюк А., Генсаретский О.* Роль театрального искусства в эстетическом воспитании подрастающего поколения. М., 1984.

1985

195. *Ваганова Н., Дондошанская А., Сорочкин Б.* Перспективное планирование творческого, экономического и социального развития драматического театра. М., 1985.
196. *Капустин Ю.В.* Музыкант-исполнитель и публика. Л., 1985.
197. *Левшина Е.А.* Планирование проката репертуара драматического театра. Л., 1985.
198. *Лукин Ю.А.* Политика КПСС в области художественной культуры. М., 1985.
199. *Мейлах Б.С.* Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход. М., 1985.
200. Молодежь и культура. Проблемы досуга, художественного творчества, становления личности. М., 1985.
201. Роль искусства в развитии способностей школьников. М., 1985.
202. *Столович Л.Н.* Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности. М., 1985.

203. Театр и время. Возрастающая роль театра и формирование духовных потребностей советского народа в период развитого социализма. М., 1985.

204. *Чамокова Э.А.* Тенденции и перспективы социологии искусства в СССР. М., 1985.

205. Человек и учреждения культуры. Программы исследований. М., 1985.

1986

206. *Генисаретский О.* Проблемы и перспективы развития системы эстетического воспитания. М., 1986.

207. *Дуков Е.В.* Социокультурные механизмы функционирования искусства и развитие социалистического общества. Совершенствование социальных механизмов функционирования художественной культуры. М., 1986.

208. Искусство – фактор эмоционально-нравственного развития школьников. М., 1986.

209. *Клявина Т.А., Хршановская С.П., Садовников В.В., Шабалина Т.В., Кузьмина И.А.* Программа социологического исследования «Эксперты о театре». М., 1986.

210. *Клявина Т.А., Хршановская С.П., Садовников В.В., Шабалина Т.В., Кузьмина И.А.* Программа социологического исследования «Спектакль и зритель». М., 1985.

211. *Кривицун О.А.* Искусство и мир человека. М., 1986.

212. Культура города. Проблемы качества городской среды. М., 1986.

213. Совершенствование социальных механизмов функционирования советской художественной культуры. М., 1986.

214. *Соколов К.Б.* Комплексное долгосрочное планирование культурного обслуживания населения. М., 1986.

215. Социальное проектирование в сфере культуры. Методологические проблемы. М., 1986.

216. Театр и город. Сб.статей. М., 1986.

217. *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Художественная культура: проблемы изучения и управления. М., 1986.

218. *Чамокова Э.А.* Искусство и социалистический образ жизни. М., 1986.

219. Экономика и организация театра. Вып.7. Л., 1986.

220. Экономика культуры. Проблемы интенсификации. М., 1986.

1987

221. *Дуков Е.В., Дмитриевский В.Н.* Социокультурные процессы в художественной культуре. (от 60-х к 80). М., 1987.

222. *Еремеев А.Ф.* Границы искусства. Социальная сущность художественного творчества. М., 1987.

223. *Емельянов В., Розовская И.* Проблемы культурной адаптации в условиях большого города. М., 1987.

224. *Журавлев В.В.* Мир художественной культуры. М., 1987.

225. *Заславская Л.И., Лаптева Л.С.* Состояние и пути развития художественной самодеятельности в РСФСР. М., 1987.

226. Искусство в системе культуры. Л., 1987.

227. Комплексная программа эстетического воспитания: пути разработки и реализации. М., 1987.

228. *Орлова Э.А.* Современная городская культура и человек. М., 1987.

229. Основы социологии искусства. Программа для театральных институтов. Сост. Г.Г. Дадамян. М., 1987.

230. *Розовская И.* Человек и город: проблемы культурной адаптации сельских мигрантов. Аналитическая справка. М., 1987.

231. Театр сегодня и завтра: мнение специалиста. Социологический опрос главных режиссеров и директоров драматических театров РСФСР. М., 1987.

232. Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования. М., 1987.

1988

233. Вопросы методологии и социологии искусства. М., 1988.

234. *Дуков Е.В.* Культурная дифференциация и межкультурное взаимодействие. М., 1988.

235. *Дуков Е.В.* Культурные процессы в СССР. М., 1988.

236. Духовные ценности советской молодежи. Социологический аспект. М., 1988.

237. *Иконникова С.Н.* Социология молодежи и проблемы коммунистического воспитания. Л., 1988.

238. *Каган М.С., Холостова Т.В.* Культура – философия – искусство. М., 1988.

239. *Клявина Т.А., Садовников В.В.* Театр сегодня и завтра. Мнение актера. Итоги социологического опроса актерских коллективов шести областных драматических театров РСФСР. М., 1988.

240. *Кондаков И.В.* Художественная культура в стратегии перестройки общественного сознания. М., 1988.

241. *Левшина Е.А.* Управление и творческий процесс в современном советском театре. М., 1988.

242. Общесоюзная комплексная программа эстетического воспитания. Проект. М., 1988.

243. *Розовская И.* Перестройка отрасли в контексте процесса демократизации культуры. М., 1988.

244. *Семенов В.Е.* Социальная психология искусства. М., 1988.

245. Советский город: социальная структура. Мысль. М., 1988.

246. *Шабалина Т.В.* Центральные газеты о театре. (1985–1986). М., 1988.

1989

247. *Иконникова С.Н.* Молодежь и культура. М., 1989.

248. *Клявина Т.А., Садовников В.В.* Театральная реформа в зеркале актерской биржи. Итоги опроса клиентов консультативного пункта по формированию театральных коллективов. М., 1989.

249. Культура и перестройка: мнения, суждения, споры. М., 1989.

250. Новые ориентиры культурной политики. М., 1989.

251. Современные проблемы театрально-творческого развития школьников. М., 1989.

252. Социальное проектирование и целевое программирование в области эстетического воспитания. М., 1989.

253. Социология искусства в пространстве социального времени. Итоги и перспективы. М., 1989.

254. *Фомичев Ю.К.* Справка о социологическом опросе экспертов по вопросам культуры. М., 1989.

1990

255. Выпускник 80-х. Социологический очерк. Л., 1990.

256. Искусство и социальная психология. М., 1990.

257. Искусство в художественной жизни социалистического общества. М., 1990.

258. *Клявина Т.А.* Режиссер в современном театре. Итоги опроса режиссеров России. М., 1990.

259. *Кузьмина И.В., Шабалина Т.А.* Аудитория и спектакль: зрительские ожидания и предпочтения. М., 1990.

260. Культура в современном мире. Вып.1–2. М., 1990.

261. *Смикевич З.В.* Молодежная культура: «за» и «против». Заметки социолога. М., 1990.

262. *Соколов К.Б.* Социальная эффективность художественной культуры. Процессы распространения и освоения художественных ценностей. М., 1990.

263. Социальные условия творческой деятельности в театре. М., 1990.

264. *Шабалина Т.В.* Детский театр: планы и реальность. Анализ государственной политики в области функционирования и развития театра для детей. 1986-1989. М., 1990.

265. *Шабалина Т.В.* Детский театр сегодня и завтра. Мнение эксперта. М., 1990.

266. Эстетическое воспитание на современном этапе: теория, методология, практика. М., 1990.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

КОНЕЦ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Театр 1960–1980-х – это искусство живого диалога, он вышел в зону напряженного социального общения, в авангард духовной жизни. Закономерно, что вокруг многих столичных и периферийных театров сложилось насыщенное социокультурное поле, способное интегрировать и генерировать идеи. В этом поле складывалось оппозиционное сообщество единомышленников – как творцов, так и публики. Театр ставил социальные темы, предлагая публике метафорические ходы и конструктивные решения, увлекая нетривиальностью игровых и сюжетных ходов, оригинальностью образных открытий, эмоциональных воздействий, вводил зрителя в поле выбора возможностей, в пространство, которое власть стремилась предельно сжать, а альтернативы максимально сгладить. Отказавшись от монополизации мхатовского направления, от принудительной канонизации Станиславского, театр сам начинает тяготеть к различным субкультурным доминантам и образованиям. В театральной жизни возникает множество профессиональных, студийных, антрепризных трупп широкого жанрового спектра – так называемой «малой сцены».

Интенсивное клубное и художественное общение на основе близости гражданских, нравственных, эстетических ориентаций придавало движению любительских театров особое содержание: взаимодействие профессионального и самодеятельного театра сконцентрировало огромные массивы аудитории. Это способствовало широкому воспроизведению на сцене социальной и художественной жизни в ее многообразной согласованности.

Ввод советских войск в Чехословакию в 1968 году обозначил конец доверия государству, надежд на построение «социализма с человеческим лицом». Очертания иллюзорной «картины мира» рухнули, отзвуки событий по-разному трансформировались в общественной и художественной жизни. О постановке чеховской «Чайки» в «Современнике» А. Смелянский написал: «Ефремову не нравилось, что чеховские герои так много болтают и ничего не делают. Он внес в “Чайку” идейный разброд конца 60-х годов. Люди перестали слушать и слышать, они только выясняли отношения, пили, склочничали и ненавидели друг друга... “Чайка” обнажила внутренний крах “товарищества на вере”. Он совпал с крахом идеологии советского «шестидесятничества». Идея “очищения революции” исчерпала себя»¹.

¹ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства... С. 48.

Тему кризиса «шестидесятнической» интеллигенции Товстоногов озвучил в «Варварах» М. Горького, он показал столичных инженеров-путейцев как жестоких разрушителей сложившегося мира провинциального городка. Ломалась судьба «оттепельного» поколения и в «Трех сестрах», поставленных Товстоноговым в 1965 году. При равнодушии и бессилии окружающих погибал барон Тузенбах (С. Юрский), а сестер Прозоровых грубо вытесняли из их гостеприимного дома. Несостоятелен и молодой Петр Бессеменов в «Мещанах», выгнанный из университета за близость к «смутьянам» и мечтающий восстановиться в правах любой ценой. А неожиданное прибытие режиссера в товстоноговском спектакле вводило обитателей захолустья в состояние тотального страха и ужаса.

На 20-летнем юбилее «Современника» в 1976 году Б. Окуджава спел старую мелодию с новым текстом:

За что мы боролись в искусстве – все наше,
все в целости.
Мы, как говорится, в почете, в соку и в седле.
А все-таки жаль, что нет надобности в нашей смелости,
Чтоб все заявить о рожденье своем на земле.
Успехами мы не кичимся своими огромными,
Умеем быть скромными даже в торжественный час...
А все-таки жаль, что мы больше не будем бездомными,
И общий костер согревать уже будет не нас.
Премьеры – одна на ходу, а другая вынашивается,
Чего же нам больше-то Господи, как повезло!
Машины нас ждут, Александр Сергеич напрашивается.
А может не надо, чтоб что-нибудь произошло?...

Горький подтекст разочарования поэта юбиляры, безусловно, рассыпали, уловили и с той поры, как сообщает биограф Окуджавы Д. Быков, поэта на свои премьеры «Современник» больше не приглашал².

Тогда же критик А. Свободин размышлял: «Остается ли сегодня «Современник» *тем самым* театром? И да и нет... И сейчас, в преддверии двадцать первого сезона, театру следует задать себе элементарнейший и мужественный вопрос: какие же мы? Где ядро наше, неразстворимый осадок “современниковского”? Эти вопросы “Современнику” следует себе задать, ибо речь идет о том, что нередко исчезает из его зрительного зала та атмосфера взаимного доверия, тот почти неправдоподобный контакт с человеком в зрительном зале, что составляло силу этого театра, то, чем он брал, чем отличался»³.

² Быков Д. Булат Окуджава. М., 2009. С. 286.

³ Свободин А. Театральная площадь. М., 1981. С. 231.

1978 году Б. Окуджава пришел на премьеру пьесы В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека», ее поставил молодой режиссер А. Васильев в Театре им. Станиславского. Спектакль имел шумный успех. Во втором акте юный герой цитировал Окуджаву: «Возьмемся за руки, друзья, возьмемся за руки, друзья...». У меня отец целыми днями крутит «...чтоб не пропасть по одиночке...».

Время шло и новое поколение заявляло о себе вызывающе-дерзко... На вопрос Славкина, не обидел ли он Окуджаву, тот ответил: «Наоборот. Я подумал, если для того, чтобы посмеяться над нашим поколением, достаточно спеть строчку из моей песни – значит, я что-то создал, что-то пометил...» Через некоторое время в газете «Московский комсомолец» в интервью Окуджава привел строфу, посвященную нашей взрослой дочери...»:

Взяться за руки, не я ли призывал вас, господа?
Почему же вы не вслушались в слова мои, когда
Кто-то странный ваши души друг от друга уводил?
Чем же я вам не потрафил? Чем же я не угодил?⁴

С. Юрский был одним из тех актеров Большого драматического театра, кто сценически материализовывал замыслы Товстоногова, энергично нес в зал «тему времени». Актриса З. Шарко вспоминает «Горе от ума»: «Спектакль неоднократно прерывался аплодисментами, сцена Чацкого (С. Юрский) и Молчалина (К. Лавров) каждый раз заканчивалась овацией. По распоряжению Георгия Александровича в кассе театра всегда была бронь для командировочных (что, кстати, распространялось и на все спектакли нашего тогдашнего БДТ). Люди специально приезжали в наш город именно на этот спектакль. Юрский, сыграв Чацкого, стал в буквальном смысле “властителем дум” молодежи»⁵.

Сценические образы, созданные Юрским, всегда воспринимались публикой важной смысловой, значимой, эмоциональной метафорой. О чеховских «Трех сестрах» А. Смелянский пишет: «То, что барона играл Сергей Юрский, тоже не было случайностью. Ломалась судьба этого поколения (“шестидесятников” – В.Д.), вкусившего свободы. Режиссер предлагал свой анализ ситуации, в котором на первый план выходила тема всеобщего паралича воли. Он предъявлял свой счет горделивой интеллигенции, добровольно уступающей свой дом “шершавому животному”. Мало кто почувал тогда в прогнозе Товстоногова холод предвидения. Этот холод приняли за рассудочность. В спектакле недоставало нерва, общественного протеста, на который был еще

⁴ Славкин В. Памятник неизвестному стиляге. М., 1996. С. 179.

⁵ Шарко З. Мое счастье. Георгий Товстоногов. Собрательный портрет... С. 355.

спрос. Печальная объективность смертного приговора не воодушевляла поколение “лириков”»⁶.

Театральная интерпретация классики подводила своеобразный итог социально-художественного осмысления жизни предшествующих советских поколений. Рассматривая четыре постановки чеховской пьесы – В.И. Немировича-Данченко (1940), А. Эфроса (1967), Ю. Любимова (1981), Петера Штайна (1988), Т. Князевская замечает, как от постановки к постановке нарастало ощущение вытесненности интеллигенции из жизни. У Немировича-Данченко – тоска по потерянному прекрасному прошлому (мы знаем, что на его спектакле весь зал плакал); у Эфроса уже другое – «жизнь сестер проходила на юру, где оголенные ветки деревьев угрожали одинокой душе человека, где даже самые близкие разобщены и каждый таит мысль, что Москвы впереди нет <...> И только человек, затянутый в военную форму, штабс-капитан Солёный – этот новый тип грядущего завоевателя, ни в чем не сомневается и знает как надо. Уже с первого акта он утверждает себя хамским тоном, открытой грубостью с окружающими, понять которых ему просто не дано <...> В спектакле Любимова будущее, о котором мечтали сестры, осуществилось. Их дом превращен в казарму, в железный загон для людей, где стоят солдатские койки, застеленные серыми солдатскими одеялами <...> Одна из стен зрительного зала превращена в зеркало, и мы все, зрители этого спектакля видим в нем себя. А когда на сцене сестры мечтают о Москве, стена медленно ползет вниз и нам открывается сегодняшняя, сиюминутная Москва – тусклый свет фонарей на Таганке, морозящий дождь»⁷.

В сознании творческой интеллигенции еще сохранялась энергетика сопротивления, солидарность духовная, готовность помогать преследуемым, сострадание к страждущим. Идея издать бесцензурный литературный альманах требовала гражданского и интеллектуального мужества. Участниками «Метрополя» стали художники разных поколений, в той или иной мере дискредитируемые официозом – литераторы Ф. Горенштейн, Е. Попов, В. Аксенов, Ф. Искандер, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, С. Липкин, И. Лиснянская, Виктор Ерофеев, Вл. Высоцкий, режиссер М. Розовский. Руководство Союза писателей, ознакомившись с содержанием «Метрополя», не санкционировало его выпуск и предупредило, что его нелегальное издание вызовет серьезные последствия. Они не заставили себя ждать после публикации «Метрополя» в США. Но тем не менее открытое письмо в защиту А. Сияевского и Ю. Даниэля подписали 62 литератора и никто не отказался снять свои имена, несмотря на угрозы разного рода инстанций.

⁶ Смелянский А. Указ. соч. С. 62.

⁷ Князевская Т.Б. Провидческое у Чехова. (Четыре постановки «Трех сестер») // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 134.

Однако пространство свободы неумолимо сокращалось, менялся репертуар, с ним менялась и публика. Об этом пишут многие критики – А. Смелянский, А. Свободин, Р. Кречетова... «Ах, как сильно изменился зритель Театра на Таганке! – сокрушается Н. Крымова. – Нет, нет, не весь, конечно, но вот тот, что сидит в партере, ощущая особое на то право. Сколько ему было лет, когда Театр на Таганке начинался? Чем он тогда жил, интересовался? Сегодня это зритель более всего интересуется тем, что престижно. Кажется, ощущение собственного права – основное, с чем он приходит и с чем уходит. А перед ним играют актеры. И какое-то глухое обоюдное полураздражение-полусогласие повисает между сценой и залом, не находя разрядки. Громкий, острый спектакль играется как в вату. То, что десять лет назад зал слушал и впитывал не дыша, сегодня он принимает спокойно, как пирожное в буфете... А я просто смотрю на любимых мной актеров. В них появился какой-то надрыв. В одних – моторный эпатаж, в других – необязательное шутство... Актеры на подмостках кричат – зритель спокоен. Актеры дразнят, смешат – зритель посмеивается. Актер подает реплики как репризы, он ждет смеха, откровенно эстрадничают, выходит из режиссерского замысла, из художественных рамок спектакля – зритель как должное принимает и это, не ведая, где какие рамки и в чем суть замысла... В стилистике Театра на Таганке всегда была резкость балагана – на Руси традиционны различные ипостаси шутства. Народные и придворные, и поэтические, лакейские и лакеям недоступные. Скоморох развлекал, смешил, дерзил, произносил слово правды и лукаво прятал “уши под колпак”. В актерах Театра на Таганке была (и еще осталась) та балаганная интонация, которая нередко оживляет и демократизирует искусство. В ней заключалось их обаяние. Но резкие песни таганских бардов пошли в массовый расход, попасть в театр дано сегодня особо предприимчивым, и на Таганской площади вплотную к привычно бедному театральному зданию высится рыжекрасное, современное, по последнему слову техники. Перемены естественны, они в духе времени и во многом хороши. Но в чем-то и опасны. Во всяком случае, актер – живой человек – их отражение тревожно и наглядно свидетельствует»⁸.

Пора «оттепели» оказалась своеобразно «закольцована» шекспировским «Гамлетом». В середине 1950-х он вошел в духовное сознание поколения спектаклем Н. Охлопкова с молодым импульсивным искателем истины и справедливости М. Козаковым, с фильмом Г. Козинцева с мудрым и зрелым И. Смоктуновским начала 60-х и завершился в 1971 году «Гамлетом» Вл. Высоцкого, Ю. Любимова и художника Д. Боровского в Театре на Таганке.

⁸ *Крымова Н.* Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980, № 2. С. 255.

А. Бартошевич писал: «В последние годы мы привыкли видеть в Гамлете полуребенка, который выбегал на сцену, до слез напуганный только что открывшимся ему несовершенством жизни. Гамлету-Высоцкому трагическая правда о мире, о Дании, об Эльсноре известна с самого начала... “Век вывихнут”. Гамлет один на один с небытием, с Занавесом, на котором он распят. Могильная земля пудовой тяжестью давит на плечи. Человека слабого она расплющит. Гамлет выдержит»⁹.

Гамлет 1950-х преисполнен намерений постичь правду, восстановить справедливость, наказать зло, осуществить возмездие. Гамлет 70-х понял тщетность усилий победить ложь в условиях тотального падения нравов, ценностей, которые олицетворял его благородный отец. Ум и знание молодого интеллигента Гамлета-Высоцкого, его мятущаяся душа оказываются бессильны изменить жизнь, предотвратить насилие. И в этом его трагедия. Интонация Гамлета была задана Высоцким его выходом с гитарой, песней, внешним видом – свитер, гитара, его голосом, харизмой, известной всей стране. «Среди Гамлетов послесталинской сцены, – пишет А. Смелянский, – Высоцкий отличался, однако, не только свитером. Он вложил в Гамлета свою поэтическую судьбу и свою легенду, растиражированную в миллионах кассет. Напомню еще раз, что к началу 70-х песни Высоцкого слушала подпольно вся страна. На похоронах таганского Гамлета Любимов рассказывал, что когда театр приехал на гастроли в Набережные Челны и актеры вместе с Высоцким шли по центральной улице, то жители близстоящих домов устроили им своего рода музыкальную демонстрацию: окна всех домов были распахнуты, и тысячи магнитофонных глоток приветствовали таганского Гамлета его же песнями. Он шел по городу как Спартак»¹⁰.

В связи с кончиной В. Высоцкого представление «Гамлета» отменили, проститься с артистом пришло к театру около тридцати тысяч человек. Алла Демидова вспоминала: «Вечерами накануне похорон перед театральным подъездом собирался народ, над площадью висела тишина. Только шуршанье шин автомобилей, осторожно объезжающих толпу. У стены, под портретом Высоцкого, лежали афиши спектаклей, в которых он выступал... Цветочное поле из гвоздик, роз, незабудок, полевых ромашек как бы проросло из мокрого от дождя асфальта. Но всего удивительнее были десятки листов со стихами, написанными от руки и на машинке, пестревшие на стенах домов, на водосточных трубах, на окнах... Кто-то вполголоса читал вслух:

Погиб поэт, невольник чести!
В который раз такой конец.
Как будто было неизвестно
Талант в России не жилец...

⁹ Бартошевич А. «Мирозданию современный». Шекспир в театре XX века. М., 2002. С. 298.

¹⁰ Смелянский А. Указ. соч. С. 131.

<...> Участники этой неофициальной панихиды, где прямо у всех на глазах рождалась неподцензурная литература, не могли, конечно, не ощутить, что совершают нечто недозволенное. Щекочащее чувство риска быть замешанным в “историю” объединяло их между собой, даже возвышало в собственных глазах, приобщая к мужественной поэзии и поэзизированному подвигу Высоцкого. А как же власти? Этот беспрецедентный стихийный порыв был для властей неожиданностью. Но атмосфера похорон в переполненном иностранцами олимпийском городе заставляла их действовать с осторожностью»¹¹.

Похороны Высоцкого проходили в июле 1980 года, в дни московской олимпиады. Они превратились в демонстрацию публичного признания театра и главного ее героя. Церемонией пытались управлять милицейские подразделения. Единственный разрешенный спектакль памяти Высоцкого проходил в переполненном зале театра. Спектакль строился из эпизодов постановок, в которых играл Высоцкий, из театрализации его песен. «Охота на волков» стала кульминацией представления о затравленном поэте и актере.

В 1981 г. волею властей Любимов изгнан из театра. Труппа в расстройности. «Подобно “плотницкой бригаде” (так называл нас Эфрос), – вспоминает А. Демидова, – мы работали с полной отдачей... Но вместе с тем нам казалось, что Таганка утратила свой нерв, свою остроту. Говорили, что мы теряем своего зрителя»¹². Правозащитные настроения подавлены. Театр поблек. Поле проблематики и поле интерпретаций сузилось, прежний зритель Таганки терял к ней интерес. О зрителе А. Бартошевич писал: «Люди шли к Любимову не только в поисках театральных потрясений... Но может быть, более всего ради непередаваемого прекрасного воздуха свободы, которым был полон этот театр; им дышали и насыщаться не могли зрители советских времен. Это был хмельной, упоительно круживший головы дух русской вольности, воли, волюшки, с такой мятежной, тоскующей и веселой и гневной силой воплотившейся в личности и искусстве Владимира Высоцкого и всего незабвенного таганского братства с самим “Петровичем” во главе»¹³.

* * *

Идеология советского режима, возведенная в ранг государственного и политического единомыслия, целиком ориентированная на обслуживание государства, категорически требовала от искусства художественно возвышать, одухотворять, эмоционально насыщать санкционированную мифологию, чтобы силой образного воздействия формировать субъективные ориентации и установки до такой степени

¹¹ См.: *Гершкович А.* Театр на Таганке. С. 107.

¹² Там же. С. 142–143.

¹³ *Барташевич А.* Указ. соч. С. 301.

автоматизма, которая делает готовность действовать в заданном направлении базовой потребностью человека, определит его личностно-мотивированное поведение.

Пресс идеологического монополизма существенно повлиял на эстетику театра советского времени, ограничивал его образные возможности. Ангажированная драматургия, режиссура, критика интерпретировали сюжет прежде всего в плане событийно-оценочном, характер героя раскрывался преимущественно как социально-производственная функция, как носитель положительного или отрицательного социального заряда, однозначно понимаемого новаторства или консерватизма. Не поступки героя как выражение его внутренних противоречий определяли суть сценического зрелища, но идея, тема, заданные извне обстоятельства, профессионально-должностные, социально-ролевые функции определяли действия персонажа, его сценическое существование в целом. Человек выступал как иллюстратор темы, системы функциональных связей производства и быта, а диалектика драматургического характера в них практически не проявлялась.

Установка на непреходящую общепонятность искусства, обуславлившая примитивизацию духовных связей, упрощенность метафорического ряда, бедность языковой выразительности, воспитали в поколениях широкой публики сознание духовного и социального превосходства «заказчика» над «художником-подрядчиком». Многолетняя и последовательная деморализация отношений художника и государства привела к раскультированию массового сознания, в представлении которого престиж личности преднамеренно занижался, а попытки ее самовыражения квалифицировались как враждебно-индивидуалистические, разрушительные, антиобщественные, «ревизионистские», направленные против коллектива, большинства, против народа.

Динамичные процессы социального становления и развития человека в новых социально-психологических условиях отражались в искусстве, в драматургических конфликтах, коллизиях, сюжетах, в ценностных мотивах и ориентациях, поведении сценических образов, в системе их взглядов. Можно предположить, что через восприятие публики, ее эмоциональную, эстетическую, рациональную оценку идеи времени, рожденные жизнью, возвращаются в общественное сознание, уже на новом, более высоком уровне осмысления фиксируют социальные качественные изменения, формируют общественное настроение, закрепляют новые ценностные установки, направляют и развивают самосознание людей.

В пору тоталитаризма декларировалось совпадение потребностей личности и общества; но оно существовало лишь как пропагандистский лозунг единства партии и народа и вместе с тем предельно упрощало, примитивизировало идею культурной политики. Все права на осуществление целей культурной политики монополизировала

власть. Между тем нормальным состоянием всякого демократического общества является расхождение потребностей личности и общества, именно оно и придает динамизм социальному развитию, а потому одной из задач культурной политики становится взаимодействие, основанное на устремленности и согласованности этих потребностей в русле общих духовных, нравственных, экономических интересов.

Интеллигентская и молодежная субкультура энергично выдвигала своих лидеров, героев, носителей новых ценностей. Власти, начав борьбу с интеллигенцией, распространили ее и на молодежь. Искусство и наука становились полем идеологического противостояния, общественной трибуной.

Послевоенное поколение в конце 1960-х гг. противилось давлению официоза и вместе с тем переживало собственное разочарование в социальных, политических, реформистских, экономических идеях «оттепели». Кризисному предощущению способствовали и волнения в странах Восточной Европы, в подавлении которых советской молодежи приходилось участвовать с оружием в руках, а интеллигенции анализировать и артикулировать происходящее. Усиливалась административно-командное управление в искусстве, в науке, во внешней и внутренней политике. В 1980-е годы пришло понимание невозможности радикально противостоять репрессивным акциям власти, осознание собственной несостоятельности.

В 1960-х казалось, что политический и идеологический консерватизм может быть побежден энергией созидания, что в социуме нарастает поддержка молодежи и интеллигенции, носителей ценностей, определяющих обновление общества. Открытый протест «инакомыслящих», среди которых преобладали интеллигенты и молодежь, взбудоражил общественное мнение. Судебные процессы, их комментирование прорывали информационную блокаду, подрывали монополию власти на толкование событий, разрушали мнимое «морально-политическое единство советского народа» – опоры большевистской корпоративности. В этом была подвижническая, гражданская, историческая, нравственная миссия «инакомыслящих». В обществе, в сознании молодого поколения возникала новая шкала ценностей, слов, поступков, выбора решений. На фоне демагогии официоза крепла значимость моральных ценностей. Послевоенное поколение на определенном этапе ощущало себя выразителем всеобщих интересов. При том, что трудность «освоения правды», несовершенство реальной жизни отчетливо осознавалось, такое знание укрепляло нравственную основу существования, духовного созидания.

Но официальная идеология, опиравшаяся на мощные пропагандистские и административно-силовые ресурсы, умело манипулировала сознанием масс, навязывая свои пропагандистские нормативы поведения. И интеллигенция оказалась в той или иной мере соучастницей этих манипуляций. В 1989 году В. Кормер жестко охарактеризовал ситуацию: «Интеллигенция не принимает Власти, отталкивается от



М.И. Царев –
руководитель и актер Малого театра

нее, порой ненавидит, и, с другой стороны, меж ними сложился симбиоз, она питает ее, холит и пестует; интеллигенция ждет крушения Власти, надеется, что это крушение все-таки рано или поздно случится, и, с другой стороны, сотрудничает тем временем с ней; интеллигенция страдает, что вынуждена жить при такой Власти, и вместе с тем, с другой стороны, стремится к благополучию. В этом проявляется принцип “двойного сознания”, то есть “совмещения несовместимого”, то есть такого состояния разума, для которого принципом стал двойственный взаимопротиворечивый, сочетающий взаимоисключающие начала этнос, принципом стала опровергающая самое себя система оценок текущих событий, истории, социума. Этот разлад

двойного сознания, оставаясь непреодоленным в разуме <...> тем не менее, преодолевается экзистенциально, в особого рода скептическом или циническом поведении, путем последовательного переключения сознания из одного плана в другой и сверхинтенсивного вытеснения нежелательных воспоминаний. Психика, таким образом, делается чрезвычайно мобильной; субъект непрерывно переходит из одного изменения в другое, и двойное сознание становится гносеологической нормой»¹⁴.

Пора «оттепели» возвысила в массовом сознании приоритет нравственных, гражданских, социальных ценностей, гражданский и профессиональный авторитет, авторитет личностной репутации. Однако сохранить эту пирамиду ценностей не удалось, несмотря на пламенные призывы «взяться за руки» и «жить не по лжи».

Драматизм послевоенного поколения («Мы дети полдорог, мы дети полдорожья», – писал А. Вознесенский) проявился в непоследовательности, в неспособности завершить и реализовать открывшиеся возможности, выйти из состояния эйфории обретенной полусвободы и публичности, восторга общественного признания и социального

¹⁴ Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. 1989, № 9. С. 49.

лидерства. Закрепить положение в социуме не удалось, вытеснение интеллигенции с социальной и духовной арены стало очевидным.

Зрители вслед за театром осмыслили, «оживали» пространство общечеловеческих ценностей. На вопрос: как надо жить? – время от-вечало голосами поэтов, публицистов, бардов, артистов, драматургов, режиссеров. Песня, стихотворение, драма, обращение к публике, к залу создавало социальный, художественный, гражданский, нравственный прецедент, обрело предметность, обществу надо было на него реагировать. Художники-шестидесятники пробуждали в публике желание и способность видеть в своих современниках на сцене и в зале, в повседневном окружении людей, равных себе, партнеров по жизни, пробуждали готовность к соучастию, эмоциональному сопереживанию, совместному социальному действию, поступку, к образованию собственного коммуникативного пространства, к духовной солидарности, к интеллектуальной суверенности. Но социальная реальность оказалась агрессивной, враждебной такой модели существования. Пространство отношений художника и публики наполнялось иными ориентирами и ценностями, отражающими характер формирования новой исторической реальности конца XX века.

И все же формирование общественных настроений 1970–1980-х гг., начатое «оттепелью» и трансформированное идеологией шестидесятничества, получило свое продолжение – прежде всего благодаря тому, что театр, вопреки официальной идеологии, запечатлел и сохранил их в живом диалоге сцены и зала. Театр ввел в социокультурный оборот человека индивидуального самосознания, осмысляющего себя в пространстве и времени как выразителя художественной концепции современного бытия. Проблемы повседневного существования, жизни и смерти, греха и покаяния театр решал не в ставках верховных главнокомандующих, не в отделанных древесными породами цеховских и обкомовских кабинетах, «картину мира» театр показал «снизу», из солдатских окопов и блиндажей, из избышек затерянных русских деревень, из сумрака рабочих бараков и смрада городских коммуналок.

Весьма существенным для театра стал фактор развития диссидентства, активизация правозащитных движений, распространения подпольной литературы самиздата и тамиздата. Количественный рост и качественное разнообразие циркулирующей информации способствовали многомерности оценок, динамичному изменению социального контекста, обостряли общественное сознание, развивали диалогическое мышление. плюралистическому взгляду человека на реальность.

От «оттепели» 50–60-х гг. театр 70–80-х наследовал не только мощную инерцию развития, проблемно-тематическое и жанровое разнообразие, но и навыки самосохранения, приспособления и сопротивления. Цензурные запреты перераспределяли потенциал театра, направляли его по скрытым сообщающимся сосудам и в конечном счете наполняли социально-художественное пространство новой образной



М.А. Ульянов –
руководитель и актер
Театра им. Е. Вахтангова

энергетикой. Запреты совершенствовали «надцензурный» язык, порождали новые смысловые и интонационные иносказания и подтексты.

Эта интрига, «тайная связь», эта театральная-общественная ситуация развивала игровое воображение сцены и зала и одновременно способствовала корпоративности, единомыслия в определении своих ценностных установок. Обе стороны начинали ощущать себя «сообщниками», азартными партнерами общего дела, осознавать себя социально значимой силой. В лучших спектаклях 1960–1980-х гг. диалог сцены и зала шел как бы поверх цензурных барьеров, чем приводил в замешательство идеологов. «Игра с цензурой» вводила в культурный оборот значимые социальные

и художественные идеи, они расширяли пространство духовной жизни, границы и краски ассоциативного мышления, раздвигали рамки индивидуальной и коллективной свободы, пробуждали самоуважение, моральное удовлетворение.

Театр демократизировал общество, он воссоздал на сцене многообразную «картину жизни» рядового человека, ввел ее в широкий социокультурный оборот и тем самым вернул «частному человеку» осознание социальности, собственного личного достоинства, снял ореол безусловного морального превосходства с номенклатурного персонажа. Театр уловил разочарование политическим развитием и в определенной мере способствовал росту оппозиционных настроений. Поэтому авторитет актера, режиссера, драматурга как носителя идеи справедливости, идеи сопротивления идеологической монополии чрезвычайно возрос, а сам художник также ощутил значимость своей культурной и этической миссии, масштаб социальных возможностей сцены. В этих условиях родовые качества театра – сиюминутность, импровизационность, диалогичность творчества, свобода личностного актерского импульса – обострились, они вывели театральный спектакль в авангард социальной жизни, за рамки формального посредничества драматурга и публики. В общественной жизни лучшие спектакли обретали глубинные смыслы, новую автономную ценность и художественную целостность.

В это поле входила и популярная в 70-х весьма формальная на первый взгляд кампания рабочего шефства над культурой и культуры над производством, она предполагала частые выезды «актерских бригад» в дома культуры, клубы, в заводские цеха, в село, «на полевые станы» и, соответственно, массовые культпоходы заводчан и селян в театр. Рост авторитета театра стимулировал активность внеаттракционного поведения – массовую деятельность разного рода неформальных сообществ – секций зрителей при отделениях ВТО, при театрах, вузах, школах, клубах и домах культуры, в системе «народных университетов культуры» и проч. Наконец, в эту пору разворачиваются социологические, социально-психологические исследования аудитории, изучаются процессы формирования и эксплуатации репертуара, социального функционирования театра и проч. Эти работы вошли в сопряжение с другими сферами социологии культуры – чтения, кинематографа, музыки, клубной деятельности, об их результативности свидетельствовали многочисленные научно-практические конференции, междисциплинарные симпозиумы ученых разных специализаций и творческих работников.

Деятели театра не могли уйти в подполье, работать лифтерами, проводниками, сторожами, кочегарами, как это делали многие литераторы, живописцы, композиторы, искусствоведы, философы, потому что только соглашение с властью, только компромисс с ней давал художнику, творящему в государственном театральном здании и на государственные средства, возможность сохранить себя активным творцом, как личность, а театр – как художественную единицу. Иногда это стоило репутации, ибо по условиям игры, установленным властью, положение обязывало к расплате, – доля показанной на сцене правды должна была уравниваться еще большей долей лжи или, во всяком случае, полуправды. Власть связывала деятеля театра корпоративной круговой порукой, партийной, административной, экономической зависимостью. Бескомпромиссность подчас оборачивалась запретом на профессию, художника устранили из сферы творчества. Однако судьба деятелей искусств определялась индивидуально, избранной для себя мерой компромисса и независимости. Способность выжить, сохранить театр неоднозначно осознавалась профессиональным и массовым сознанием, тем не менее она убеждала в том, что власть, хотя и стремится подавить творческую и гражданскую свободу, все же вынуждена с художником считаться.

Таким образом, справедливо считать, что театр 1960–1980-х гг. в конечном счете исполнил свою миссию, он расширил поле активного диалога – человека и общества, художника и общества, искусства и человека. Он возвысил социальную и нравственную значимость частного человека, показал его как личность, поднял на экзистенциальный уровень преодоления внешней и внутренней нормативности, открыл ему возможность активно адаптироваться в мире на основе собственного понимания действительности. Театр стал важным смысловым

звеном общественной жизни, он воспринял преемственность правозащитного духа 1960-х гг., преодолел страх, отчаяние, аккумулировал энергию духовного и социального протеста. Театр не только публично обнажил зреющую в обществе смену социальных ориентиров, но содействовал этому процессу, он сблизил реальность жизни с ее художественной интерпретацией. Театр энергично выявил свою видовую природу, он гибко, пластично резонировал общественным настроениям, демонстрировал искусство интерпретации, его образную силу и эмоциональное воздействие, театр интонировал смысловую, метафору, подтекст, насыщал их информативностью, выявлял многообразие толкований, прочтений, их глубинную содержательность, демонстрировал способность интегрировать и генерировать идеи, художественно, образно озвучивать и обобщать их значения и смыслы.

В двусторонней игре сцены и зала публика нередко брала инициативу на себя, определяла проблемно-тематическое и жанровое развитие, расширяла пространство театра и даже в каких-то случаях способствовала совершенствованию его организационных форм. В значительной мере именно ее усилиями театр утвердился в поле активного социального общения — именно здесь отчетливо выявилась определенность позиций «малых групп», структура их общественных установок. Таким образом, зритель утвердился соучастником социальных процессов, вошел в общественное «игровое поле» как «сотворец жизни».

Театр, может быть, и не всегда хотел вторгаться в политику, но сама логика обстоятельств превращала сцену в политическую трибуну. Так нередко случалось со спектаклями О. Ефремова, Н. Акимова, А. Эфроса, Г. Товстоногова, М. Захарова П. Фоменко и др. Ю. Любимов же сам создавал политический театр, который подчас выходил за пределы поля искусства.

Зал и сцена насыщенным диалогом подпитывали друг друга социальной энергетикой, «гражданским единодушием», понятным обеим сторонам языком иносказаний, намеков, подтекстов, смыслов, партнерством увлекательной «общественной игры». Поэтому очередное снятие спектаклей А. Эфроса, Г. Товстоногова, М. Захарова, Н. Акимова, Ю. Любимова, П. Фоменко и других режиссеров лишь обостряло конфликт с властью. В самих театрах, в расширившейся околотеатральной зрительской среде запрет воспринимался как административно-командная репрессия, направленная не только против конкретного режиссера и его труппы, но против реального и потенциального зрителя, как ущемление его гражданской свободы: он оскорблял и одновременно сплачивал субкультурное сообщество, рождал порыв к свободомыслию, пробуждал конфронтацию официозу.

Театральная жизнь постсоветских лет формируется как комплекс элементов (Идеолог – Художник – Администратор – Публика) и связей, образующих во взаимодействии органическое целое, в котором

изменение одного из элементов ведет к изменению других элементов и всей системы в целом. Поведение такой системы обусловлено формой передачи новой информации от одних систем и подсистем к другим, причем воздействие и координация низших уровней осуществляется здесь под воздействием низших уровней со стороны высших и наоборот.

В 1960-е гг. за лидерство в системе боролись Идеолог и Художник. Театр сумел утвердить внутреннее достоинство и самосознание «частного человека», он определил и расширил пространство его самореализации. Уже в 1970-х гг. «частный человек» как герой сцены при поддержке Художника вышел в широкое социально-психологическое и художественное пространство, активно включался в социальный процесс. Большевицкий идеологический механизм постепенно утрачивал свою монополию на власть, рычаги управления, общественное сознание формировалось в сопротивлении официозу или независимо от него. В этих условиях театр вышел на уровни саморегулирующей системы, чутко реагирующей на социально-психологическую ситуацию. Театр улавливал и синтезировал общественные настроения, формировал массовое сознание, предлагал для осмысления свои модели отношений, свою «картину мира». Тем самым театр способствовал образованию различных субкультурных сообществ, совокупность которых расширялась и вбирала в себя установки и ориентации разных слоев населения: театр вводил в культурный оборот и возводил в ценностный ранг важные социальные и художественные идеи, раздвигал пространство мышления, рамки индивидуальной и коллективной свободы, он вернул чувство собственного достоинства частному человеку, разрушил представление о неизблемости иерархии «номенклатурных духовных привилегий», снял ореол превосходства с фигуры официозного героя.

В 1970–1980-х гг. идеологический социальный заказ вынужденно сокращает свои объемы. Художнику оставаться послушным исполнителем пропагандистского задания становится «непрестижно», рискованно для профессиональной, творческой, гражданской репутации. Авторитеты неколебимого Идеолога и сервильного Художника падают, зато авторитет независимого Художника-творца возрастает, – складывается новая иерархия социально-художественных ценностей. Несостоятельность социализма становится очевидной, и театр стремится освободиться от идеологических шор и функционировать как некая социально-эстетическая система по своим законам. В массовом сознании возрождается интерес к искусству, к театру, к литературе и публицистике, в самом диалоге «консервативных» и «прогрессивных» установок создается поле поисков истины, возникает интрига «общественной игры». Но если журналистика и публицистика вела диалог на печатных страницах, кинематограф фиксировал его в завершенных фильмах, то театр озвучивал его каждый раз заново в ежевечерних представлениях, угадывая «настроение

момента», вовлекая публику в партнерство, делая ее соучастником живого обмена мнений «сегодня, здесь, сейчас», передавая публике энергию саморазвития.

Утверждаясь в поле активного диалога человека и общества, театр возвысил частного человека, показал его как социально значимую личность, вывел на экзистенциальный уровень преодоления внешней и внутренней нормативности, ввел его в пространство отношений «нормативного» и «индивидуального». Став важным звеном общественной жизни 1970–1980-х гг., театр принял преемственность правозащитного духа 1960–1970-х гг., аккумулировал энергию социального протеста.

Комплекс социально-коммуникативных связей и ценностей выступал в театре в неразрывном сопряженном единстве, выраженном в яркой эстетической метафоре. Театр осмыслил публику не как разнородную массу, но увидел в зрительном зале отдельных индивидов, объединенных в духовную общность. Традиционная ролевая специализация исполнителей и зрителей существенно расширилась, видоизменилась и обогатилась новыми функциями – театр последних десятилетий наполнил новым содержанием временные и пространственные координаты человеческого бытия, изменил соотношение информативности и художественности. От официально декларируемого принципа социалистического реализма – «верности жизни», от информативно-понятийного мышления и восприятия, от иллюстративности и узнаваемого жизнеподобия театр пришел к обобщениям, метафорам, символам и в своих вершинных проявлениях отказался от имитирования, копирования реальности, он сам моделировал и создавал новую реальность.

«Моделируя системность мира, – пишет Ю.В. Осокин, – искусство дополняет получаемые “извне” впечатления *чувственно-эмоциональными представлениями о наиболее приемлемых образцах организации <...>*, каковых в “оригинале” реальности может и не существовать. Собственно говоря, реальностью искусства становится виртуальный *параллельный* мир, содержание и организация которого определяются взаимодействием перцепции и воображения (следствием чего, в частности, является достаточно хорошо известный феномен “компенсаторности” искусства)»¹⁵. Театр оказался на вершине иерархии; тому в значительной мере способствовало интенсивное развитие субкультурных связей молодежи и интеллигенции, для чего в обществе сложились свои социокультурные, идеологические, политические предпосылки, способствующие укреплению межпоколенческих и межличностных связей. «Если б юность умела, если б старость могла...»

¹⁵ Осокин Ю.В. Ментальность и искусство. Т. 1. М., 1999. С. 35–36.

На взлете «шестидесятничества» поколенческая дистанция сократилась, «старость» сумела увлечь «юность» духом социальных преобразований, творчества, поднять престиж науки и искусства, увлечь своим личным профессиональным и житейским опытом, этическим авторитетом. К.Б. Соколов и Ю.В. Осокин справедливо указывают на взаимозависимость общей картины мира и художественной культуры и закономерном динамичном выдвигении такого вида искусства, который способен «полно и адекватно представить господствующую в обществе картину мира»¹⁶. Театр оказался на это способен.

В 1960–1980-х гг. потенциал художественного, научного, социального творчества обрел широкое поле реализации, человек энергично входил в сферу искусства, науки, экономики, социальной жизни. Театр в этих условиях вышел за рамки иллюстратора жизни, выступил как интерпретатор происходящих в обществе событий, взял на себя важные социально-ролевые функции, стал активным интегратором общественных настроений, стимулируя социальные преобразования. Театр, таким образом, утвердил себя как целостная, открытая, динамичная философская саморегулирующая система, вобравшая в себя взаимодействия и установки различных слоев общества, его субкультур. Поэтому театральность в 1960–1980-х гг. обрела такую мощную энергетику, она стала категорией социального мышления, способной через интеллектуальное и духовно-эмоциональное потрясение, художественное обобщение раскрыть и объяснить суть и смысл отношений человека и общества. Театр как система чутко реагировал на общественные сдвиги, переживал «взлеты» и «падения», менял свою структуру, оснащался новыми средствами для формирования общезначимых конвенций, обогащал общество новыми ресурсами для социальных перемен грядущих годов.

Изучение отечественного театра в системе отношений сцены и публики в постсоветские десятилетия (1990–2015 гг.) будет предпринято в 3-й части исследования.

¹⁶ Соколов К.Б., Осокин Ю.В. Роль искусства в формировании картины мира // Художественная жизнь современного общества. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни. СПб., 1996. С. 177.

Научное издание

*Виталий Николаевич
Дмитриевский*

ТЕАТР и ЗРИТЕЛИ

Отечественный театр
в системе отношений сцены и публики

Часть вторая

Советский театр 1917–1991 гг.

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редакторы *Е.В. Игошина, И.Н. Тарасенко*

Оформление обложки: *В.Ю. Яковлев*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Корректор *Г.А. Меццержакова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 15.10.2012

Формат 60×90^{1/16}. Гарнитура PetersburgС

Уч.-изд.л. 49,0. Тираж 800 экз.

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Издательство «Канон⁺» РООИ «Реабилитация»

111672, Москва, ул. Городецкая, д. 8, корп. 3, кв. 28

Тел./факс +7(495)702-04-57

E-mail: kanonplus@mail.ru

Сайт: iph.ras.ru/kanon или <http://journal.iph.ras.ru/verlag.html>

Республиканское унитарное предприятие

«Издательство “Белорусский Дом печати”»

220013, Минск, Пр. Независимости, 79

Аннотированный список книг издательства «Канон⁺»
РООИ «Реабилитация» вы можете найти на сайте
iph.ras.ru/kanon или <http://journal.iph.ras.ru/verlag.html>

Заказать книги можно, отправив
заявку по электронному адресу:
kanonplus@mail.ru