

Copyright © 2014 by Academic Publishing House *Researcher*



Published in the Russian Federation
European Researcher
Has been issued since 2010.
ISSN 2219-8229
E-ISSN 2224-0136
Vol. 84, No. 10-1, pp. 1795-1805, 2014

DOI: 10.13187/er.2014.84.1795
www.erjournal.ru



Art History

Искусствоведение

UDC 792.073; 792.03; 32.019.5

“Communist Morality” in the Socio-Cultural Paradigm of the 1920s – Early 1930s

Vera K. Krylova

Institute of the Humanities and Indigenous Peoples of the North Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Russian Federation
677027, Yakutsk, Petrovskogo, 1
PhD, Senior Researcher
E-mail: kvkrepressgur@mail.ru

Abstract

This article analyzes the role of the theater during the period of formation of a new social-psychological paradigm. The author examines the correlation between the stage image and the ideology pursued during the period 1920–1930, when the motifs of extermination, struggle, hatred, and rifts in plays staged in 1920–1930, in point of fact, not only justified the means and methods of the Communist Party’s policy in the cause of building a worker-peasant state but became a representative example for the actions and deeds of citizens. Thus, through the theater there had been forming a novel social ethics, a novel consciousness. The study conducted by the author can serve as a complement to the study of issues related to the interaction between the theater and the authorities.

Keywords: theater; political culture; transformation of the stage image; authorities; dictatorship of the proletariat; censorship; Soviet ideology; enemy of the people; class art; class struggle; theater and the community; communist morality; socio-cultural paradigm; theatrical culture; ideological struggle.

Введение

Политические, экономические реформы 1920–1930-х гг. в России поставили человека в трагическую ситуацию. Ситуацию слома, когда «разламывалось» сознание, психология, вера, добродетель, порядочность. Быстрая и насильственная смена ориентиров, ценностей в новое социально-психологическое, экономическое состояние, пересмотра идеалов, социальных ролей способствовало всплеску агрессивности в обществе. Обесценивались нравственные категории, стирались грани между добром и злом, повседневным бытом и культурой. И на всем этом выстраивалась новая «пролетарская», «коммунистическая нравственность», которую неустанно пропагандировал вождь и вдохновитель революции В.И. Ленин. «Мы говорим нравственность это то, что служит разрушению старого

эксплуататорского общества... Коммунистическая нравственность это та, которая служит этой борьбе» [1, с. 387-388].

Теперь «вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна [была быть] проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т.е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов...» [2, с. 291]. Доминантой в творческом развитии становился лозунг «Искусство – на службу революции».

Борьба ожесточенная, идейная, борьба двух сил не только не совпадающих, но даже противоположных в понимании и в отношении к судьбе России и особенно русского народа, к его культуре и нравственным ценностям. Борьба на всех «фронтах» – политическом, экономическом, культурном. Вопреки всем законам логики такие понятия, как «борьба», «уничтожение», «враг народа» в социокультурной парадигме 1920–1930-х гг. оказывались тождественными новой «коммунистической нравственности», идеологии марксизма-ленинизма. Власть выступала в роли режиссера, театрализуя процесс построения нового пролетарского государства, в котором искусственно возбуждалась агрессивность масс против надуманных «врагов, предателей народа». Причем многочисленные «враги советского государства» нередко извлекались из толпы самой же толпой. Таким образом, приучая человека к постоянной нестабильности, страху, борьбе власть надевала на него маску лицедея, превращая существование в нескончаемый трагедийный спектакль, который развивался по строго заданному мифологическому сценарию с «ремарками» в виде определенных канонов, табу, ограничений.

Цель исследования. Показать взаимоотношение власти и общества в период российских трансформаций 1920–1930-х гг. сквозь призму политической и театральной культуры.

Материалы и методы

Источниковой базой исследования послужили программные и директивные документы, отражающие принципиальные вопросы развития идеологии и культуры, опубликованные в сборниках документов СНК РСФСР, первых Декретах советской власти. Процессы формирования стратегии и тактики правящей партии в области культуры в целом, а также в отдельных ее областях становятся более ясным при изучении произведений руководителей различных участков партийной и государственной жизни. Документов связанных с деятельностью партийных и государственных органов управления в областях общей культурной политики и руководства театральным искусством. А также воспоминания, газетные публикации, научные труды, рецензии на спектакли, отражающие идеологемы, господствующие в обществе.

Познание и анализ подобных материалов предполагает использование общенаучного диалектического метода, включающего принцип историзма, научной объективности и системности в анализе исторических явлений. В то же время поставленные задачи требуют театроведческого, комплексного подхода к изучению истории театра, спектакля, социума.

Обсуждение

В кризисные моменты искусство вообще и театр, в частности, предлагал обществу свою картину мира, преломляя действительность в художественных образах. При этом драматический театр, обладая художественным словом, как средством выразительности и доходчивостью, был способен к наиболее мощному воздействию на сознание, чувство и волю зрителей, чем любой другой вид искусства или пропаганда. Кроме того, «связь театра и публики всегда была чрезвычайно велика, [ибо] последняя к спектаклю всегда относилась крайне активно. Вокруг каждой новой пьесы закипала борьба» [3, ед. хр. 85, лл. 1-3] Учитывая этот факт, новая власть «стала создавать свои театры, можно сказать, с первых месяцев после победы революции при многочисленных клубах Красной Армии, фабриках, заводах, в деревнях тоже начал широко разворачиваться так называемый самодеятельный театр. С другой стороны, появились новые профессиональные театры с чисто революционным репертуаром: [к примеру] Театр им. Мейерхольда, московский Театр Революции и др. Как правило, на их сценах царил митинговый, агитационный характер.

[Словом], театр стал играть роль одного из главных узлов идеологической жизни». [3, лл. 3–10.]

Это был иной театр. Он не был похож на дореволюционный русский театр, в котором «ценились темы совести, справедливости, милосердия, терпения, надежны. Всегда был силен пафос патриотизма, а любовь к Отчизне-Матери, любовь к Отечеству считалась одной из первых добродетелей. Театр не только был прибежищем разума, но и кафедрой знаний, школой нравственных чувств, где глубина и действенность прозрений зрителей определялась тем, насколько они выстраданы и подкреплены опытом эмоциональным, так как гражданская и нравственная чуткость зависит от способности со-участвовать, сопереживать. Именно так кристаллизовалась самобытная основа русского театра: язык сердца, сердца доброго, возвышенного, чистого» [4, с. 315].

Сейчас же на его сцене должны были отражаться общественные настроения, вся «накипь человеческого бытия», задающая кодекс поведения. Этот кодекс требовал от любого писателя, драматурга, стать «художником-бойцом, совмещать творчество с непосредственным участием в общественных процессах, в борьбе, создавать свои произведения в пылу жизненных схваток, действовать пером, как копьем» [5, с. 171].

А оно, прежде всего, было направлено на «врагов революции», «врагов народа» к коим относились не только представители крупного капитала, но и крестьяне, которым был приклеен ярлык «кулака-мироеда», интеллигенция, часть из которой не приняла революционных постулатов, представители небольшевистских партий, дворянство, мещане и многие другие. Актуальными были темы Октября, события гражданской войны, военный коммунизм, казарменный социализм, Нэп. Новая действительность проецировалась на все виды искусства и в том числе в драматургию, а через нее – в театр. Вот почему 1920–1930-е гг. для него стали тем «ледоходом», который подверг ломке не только всю дореволюционную театральную систему, но и сценический образ. Из театра ушла душа народа. Ее заменил боец-коммунист и толпа. Толпа либо агрессивная, либо молчаливая.

Это отчетливо прослеживается во многих спектаклях и, в частности, в «Шторме» В.Биль-Белоцерковского, «Бронепоезде 14-49» Вс.Иванова, «Гибели эскадры» А. Корнейчука, «Разломе» Б.Лавренева, «Мятеже» Д.Фурманова и С.Поливанова, «Разгроме» А.Фадеева и других.

На советской сцене премьера спектакля «Шторм» состоялась в 1924 г. Как писала критика, тех лет «эта постановка явилась крупным, триумфальным событием в истории советской драматургии и театра. С его появлением открывался ряд лучших произведений советского искусства, которые навсегда вошли в фонд советской театральной классики. Он ознаменовал собой не только «рождение пролетарской революционной драматургии, но и советско-революционной тематики» [6, с. 110].

Действие разворачивалось в одном из уездных городов России. Среди главных действующих лиц были герои дня того времени – Председатель уездного комитета (Предукома), его делопроизводитель Матрос-Братишка, Продразверстник, старый член партии Раевич, Комсомолец, Председатель Чека. Это тот набор образов, которые кочевали из спектакля в спектакль, олицетворяя собой – советскую власть, народные массы, коллективизацию, вдохновляющую роль партии, ее резерв и карательные органы. Они и вершили судьбы людей, волею обстоятельств, оказавшихся в страшном революционном водовороте. Открывался спектакль песней: «Смело мы в бой пойдем за власть Советов...», которую исполняли красноармейцы перед отправкой на фронт против своих же соотечественников. В напутственном слове Предукома призывал «товарищей бойцов», бить врагов советской власти «в хвост и в гриву», идти «смело в бой, за первую в мире власть рабочих и крестьян, за власть Советов!» [7, с. 2].

Как видим, уже с первых минут представления со сцены звучали мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома. Зрителей не только предупреждали, что любой враг будет уничтожен, но таким образом декларировалась мотивация их поведенческой линии. Поэтому так последовательно от эпизода к эпизоду на сцене разворачивалась «острая непримиримая борьба двух враждующих классов» [8], борьба против «сил старого мира», о чем так эмоционально писали газеты, окутанные мифологическим туманом коммунистического равноправия и справедливости. Вершителями человеческих судеб оказались «беспощадный к врагам» «мужественный коммунист» председатель Укома. За его

плечами большая школа коммунистической закалки. Такие верные сыны партии, как правило твердо, и до последнего дыхания стоят на своем посту, личным героическим примером вдохновляют массы, вызывая ненависть к врагу. Матрос–Братишка, прошедший сквозь штормовые бури кровопролитных боев за власть Советов, потерял ногу и вот теперь он беззаветно служит на том участке, куда его направила партия. Безграмотный Продразверстник, который только цифры может писать, тем не менее, проводит линию партии в деревне. Раевич – типизированный представитель старой когорты закаленных членов партии прочно и бесповоротно, стоит на пути революционной борьбы. Комсомолец, этот юный орел коммунистической пролетарской революции, рвущийся на фронт борьбы с буржуями и всеми прочим, готов предать смерти любого, кто не с революцией. Но председатель Чека здесь, пожалуй, самая главная фигура. Именно этот страж революции, железная рука пролетарской диктатуры приводит в действие репрессивный механизм против ее «подлых изменников, свивших гнезда контрреволюции готовящих предательские мятежи» [7, с. 7]. Кроме этих героев в спектакле есть еще один образ – это толпа, одетых в серые шинели солдат. Конечно же, если идет борьба, значит, она не может быть единой. Вся она разношерстная, разнохарактерная, что и показала сцена в солдатской казарме, когда толпа «зашевелилась, заговорила», стало ясно, кто с кем: где «советский крестьянин», а где «кулак и вредитель».

Всех этих «героев», одинаково ведущих борьбу как с бандитизмом, саботажем, тифом, диверсантами, так и борьбу за топливо, транспорт, ненавидящих своих братьев, по образному выражению Матроса-Братишки, объединял «капитан революции» – В.И. Ленин. К его портрету, висевшему под большим красным знаменем с надписью «Российская Коммунистическая партия большевиков», как к иконе, как к живому человеку, время от времени обращали свои взоры «люди борьбы и труда» [9]. С ним и с лозунгом: «Бытие определяет сознание», сверяли они свои действия, подтверждая слова К. Юнга: «Люди всегда нуждались в демонах, и не могли жить без богов».

Так, вместе со спектаклем «Шторм» проносился по советской сцене «шторм революции», разжигая на своем пути «огонь классовых битв», окрашивая будни багровым цветом. Такие постановки разрушали вокруг старого театра стену высокой культуры и приближали его к суровой жизни. Уровень политического содержания «в репертуаре был тем водоразделом, который пролегал между советской и не советской драматургией, между активной революционной частью пролетарских драматургов. Критика многое прощала драматургу и театру по части художественного качества продукции. Часто не замечала самых вопиющих художественных дефектов, если только тема и содержание были актуальны политически» [6, с. 110]. Иными словами, чем больше в спектакле присутствовали мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома, тем актуальнее он был.

С появлением таких пьес, как «Шторм» на сцену советских театров вышли герои, характеры которых не укладывались в традиционные формы драмы. Действующие лица новых революционных пьес требовали от исполнителей совершенно иной органики, так как их содержанием стала повседневность, та разрушительная сила, которая, попирая человеческое достоинство, устанавливала новый миропорядок, искусственно насаждая аскетизм не свойственный людям в обычной жизни.

Еще одним таким спектаклем стал «Мятеж» по документальной повести Д. Фурманова в инсценировке С. Поливанова. Здесь так же, как и в «Шторме», кроме основных героев присутствовала красноармейская масса. И, несмотря на то, что содержание действия отражало только положение в конкретной армейской среде (действие происходило в 1920 г. в городе Верном в Семиреченском горнизоне), тем не менее, по нему можно было судить о положении в армии в целом и ее правовом аспекте.

Причин для вспыхнувшего мятежа было много. Как писал Д.Фурманов, «крестьянство проклинали советскую диктатуру, не хотела отдавать хлеб голодному городу. С проклятием изгоняло, избивало продагентов. Вооруженное оно чувствовало себя надежно. Здесь же – шеститысячная плененная белая армия, ставшая головной болью местных властей. Настроение в Красной Армии было таково, что она в любой момент могла разойтись по домам, так как многим была недовольна. И тем, что советская власть проводит продразверстку, устанавливает разные повинности, а сама не дает ничего и не делает, а только трибуналом грозит» [10, с. 425]. На этом фоне новое командование собралось

реконструировать армию, то есть перевести некоторые военные формирования в трудовые и таким образом получить бесплатную рабочую силу. Для этого было приказано разоружить Джаркенский батальон, находившийся в Семиреченском горнизоне и перебросить в Фергану. Этот факт и стал той каплей, которая переполнила чашу терпения военного состава. В распоряжении командования армии оставалось три дня, и они должны были решить: кто кого и кто с кем?

Для того чтобы показать «силу и мощь» Рабоче-крестьянской Красной армии, хотя это не соответствовало действительности, каждый театр прибегал к своим режиссерским приемам, К примеру, в Русском драматическом театре в Якутии в спектакле «Мятеж» для предания ей эффекта «несокрушимой и легендарной», отряды длинной чередой продвигались в сценическую крепость через зрительный зал. Через него же в финале красноармейцы отправлялись в поход на Фергану. Этот режиссерский прием должен был усилить впечатление зрителей, в то же время, в одних он мог укрепить веру в несокрушимость советской власти и Рабоче-крестьянской Красной армии, в других – рушил надежду на возвращение к былым временам. Таким образом, демонстрируя «единство армии и народа», театр свидетельствовал: «Советская власть пришла всерьез и надолго».

Всякого рода волнения в солдатской среде советская пропаганда преподносила не иначе, как факт происков врагов революции. То же самое относилось к восставшему Джаркенскому батальону, который поддерживало все ближнее и дальнее население. Но для инсценировщиков и постановщиков это было не важно. Для них главное на сцене – изображение мужества, героизма, отваги, бесстрашия комиссаров, которые «самоотверженно» борются со своими же согражданами «во имя их благополучия». Страстные призывы руководства штаба о беспощадном уничтожении «врагов революции», сохранению Особого отдела и Трибунала только возбуждало восставшую толпу. Повсюду раздавались крики: «Почему вы, партийцы, на крепость пулеметы навели? Весь народ расстрелять хотите?.. Многочисленная вооруженная толпа гудела, ревела, словно стадо голодных зверей. Тут недовольных сто процентов! У каждого свой зуб против советской власти: кто недоволен продразверсткой, кто отомстить трибуналу или особому отделу охотится» [10, с. 521].

От эпизода к эпизоду раскрывался сюжет «Мятежа», в котором восставшие и особенно кадровые офицеры, не желавшие воевать против «своих» в «своем» же доме, в спектакле были представлены, как «отрепье», «рвань со звериным взглядом», «лукавой улыбкой», «хищными зубами». Во всех спектаклях и в «Мятеже», в частности, они представлялись в «образе врага» и не могли ассоциироваться с защитниками. Этому во многом способствовала политизация массового сознания, основанного на мифологии уничтожения всех, «кто не с нами».

Так и произошло после того, как поступило подкрепление. «Дисциплиной плети, шашки, свинцовой пули мятеж был жестоко подавлен. Все члены военного совета получили разные задания. Кто руководил поимкой мятежников, кто облавами, кто собирал оставшийся документальный материал. Приехала выездная сессия военного трибунала. Судили зачинщиков, главарей сразу расстреляли. Остальных разбросали по лагерям» [10, с. 604-605]. Власть в лице Чека, Военного Трибунала и Особого отдела праздновала победу.

Все это насилие, как в жизни, так и на сцене преподносилось не только как факт утверждения ленинской «коммунистической нравственности», но и должно было восприниматься, как законное возмездие за посягательство на диктатуру пролетариата. Как «пример» для подрастающего поколения, чтобы помнили «своих героев», с какими «врагами» они боролись, для того чтобы отстоять советскую власть. В соответствии с официальной политикой советского государства того времени, факт мятежа трактовался, как «подлая ложь, заговор кучки жалких контрреволюционеров, предателей Рабоче-Крестьянской Красной Армии» [10, с. 605], поэтому его подавление считалось делом «чести и достоинства», а коммунисты – «героями». Ведь по представлениям того времени, они «бесстрашно» «несли слово большевистской правды в массы, помогали понять собственные заблуждения и увидеть своих подлинных врагов – контрреволюционное отрепье, ополчившихся на советскую власть [В этом-то и была заключена] глубокая сущность пролетарского гуманизма, воинствующего, не знающего пощады к закоренелым и убежденным врагам революции и движимого самоотверженной любовью к народу и верой в

него» [11, с 612]. Отныне и навсегда «все враги революции» должны были помнить «что рабоче-крестьянская Россия сумеет быстро подавить всякие происки против нее. Изменники советской власти не укроются нигде, их всюду накроет карающая рука революционного правосудия» [10, с. 581].

Только так, а не иначе трактовался итог спектакля, так и должны были воспринимать эти события даже те зрители, у которых мнение было совершенно противоположным. Не согласных быстро находили. Система слежек и доносов была отработана до мелочей. Это был своеобразный «способ участия советских граждан в “борьбе за революционную законность”» [12].

Даже в более позднее время печать не скрывала своего восхищения. «Премьера “Мятежа” прошла успешно. Спектакль оставил сильное впечатление и показал, что театр может правдиво воплотить на сцене современную драматургию» [13].

В такой оценке нет ничего удивительного, ибо официальная риторика о «самом справедливом» строящемся обществе служила той плотной идеологической завесой, через которую нельзя было ни рассмотреть, ни расслышать, где правда, а где ложь. Тезис, что «армии всех стран мира стоят вдали от политической жизни, тогда как русская армия становится первой армией, живущей всей полнотой политических прав!..» [14], постоянно циркулировал не только в военной среде. Даже мысли нельзя было допустить, что народ и армия, народ и партия не едины, что возникший мятеж стал результатом защиты попранный достоинства, а не разбушевавшейся стихии. Подавление мятежа свидетельствовало о том, насколько глубок был социальный конфликт в обществе.

Сейчас уже нет сомнения в том, что после Октября «большевики во главе с В.И. Лениным начинают искусственно разжигать откровенную вражду. Враг, пугало, был необходим им, как воздух. Уже 28 ноября 1917 г. Декрет СНК РСФСР «Об аресте вождей гражданской войны, противников революции» предписывал: Члены руководящих учреждений партии кадетов, как партии врагов народа, подлежат аресту и преданию суду военного трибунала» [15]. Следовательно, на политическом небосклоне насильственно устранялся основной конкурент, давший России гражданские свободы. В ленинской статье «Как организовать соревнование», опубликованной в январе 1918 г. вновь звучат мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома. В ней Ленин предлагал «тысячи форм и способов практического учета и контроля за богатыми, жуликами и туеядцами... Определял «разнообразные» методы, приемы, подходы к их истреблению и обезвреживанию. Излагал «методику» этих подходов: заставить «чистить сортиры», выдать «желтый билет по отбытию карцера» или просто расстрелять «туеядца» и «лакея буржуазии» [16, с. 205].

История со всей очевидностью доказала насколько разрушительной оказалась российская революция. «И это самым роковым образом сказалась на всех сторонах российской жизни, сорвавшейся в штопор многолетнего террора. Массовое уничтожение “враждебных элементов” в постреволюционные годы породило разветвленную расстрельную “промышленность”, потому что изначально советское государство создавалось карьеристами, идеалистами и палачами» [17].

С этим утверждением А. Теплякова нельзя не согласиться, настолько убедительна, обоснована огромным количеством источников, его работа о процедуре исполнения смертных приговоров. Тем более что в своих выводах он не одинок. Совершенно ошеломляющие цифры приводит в своем исследовании «Смертельная политика: Советский геноцид и массовые убийства с 1917 г» американский политолог, почетный профессор Гавайского университета Р. Раммель. По его данным только «жертв гражданской войны в России составило 3.284.000 человек» [18]. И это «не окончательные» цифры. Для объяснения столь чудовищных злодеяний, которые стали следствием сращивания власти и идеологии марксизма, исследователь даже ввел свой термин «demicide», который включает в себя понятие геноцида, *politicide* и массовых убийств.

Парадокс переустройства общества, как и трансформация сценического образа 1920–1930-х гг., не вписывается ни в какие гуманистические каноны. Нередко одни герои спектаклей ради революционной идеи, приносили свою честь на алтарь революции, меняя ее на «окопную борьбу», «суровую дисциплину партии», другие приспосабливались, предавали своих мужей, как это сделала Любовь Яровая в одноименном спектакле, отказывались от родителей, скрывали социальное происхождение. В период социальных

потрясений, времен первых постановок «Шторма», «Мятежа», «Разлома», «Разгрома» и других при столь активном реформировании уклада жизни, было не до подсчетов потерь от ударов в самое сердце, от столь страшного революционного урагана, который кроме жестокости повсюду сеял страх.

Общество стремительно расслаивалось по новым классовым признакам. 1920–1930-е гг. – это время, когда политика террора и административно-идеологического подавления духовной жизни приобретала все более неуклонный характер. Перед многими людьми стоял вопрос: «Как жить, чтобы еще и человеком остаться?» «Эта жизнь, как в их собственном понимании, так и в нашем, – писала Шейла Фицпатрик, – не была нормальной: для живущих в чрезвычайное время, нормальное существование становится роскошью. Коренные сдвиги и тяготы <...> уничтожили нормальный ход вещей, превратили [человека] в нечто такое, к чему советские граждане могли только неустанно, но, как правило, безуспешно стремиться» [19, р. 3].

До спектакля «Страх» по пьесе А. Афиногенова, премьера которого состоялась в Ленинградском театре Академической драмы (Актдрамы) в мае 1931 г., а затем по всей стране и Русском театре в Якутии, в частности, тема повседневности в интеллигентской среде затрагивалась в «Человеке с портфелем» А. Файко, в «Списке благодеяний» Ю. Олеси. В них тоже звучали мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома, а интеллигент безоговорочно уничтожался. Считалось, что «наиболее квалифицированная часть старой технической интеллигенции заражена болезнью вредительства» [20, с. 69], что и нашло свое подтверждение в «Шахтинском деле» и процессе «Промпартии». И только в 1931 г. в связи с «новой обстановкой и новыми задачами хозяйственного строительства» руководство страны констатировало некоторые перемены. В своей речи на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г. И. Сталина заверил собравшихся в том, что государство «имеет определенные признаки поворота техинтеллигенции в сторону Советской власти» [20, с. 71].

Следовательно, советский театр должен был отразить этот «поворот», что и было сделано на примере спектакля «Страх» по одноименной пьесе А. Афиногенова. Так вместе с драматургией театр стал надевать на интеллигенцию маску преданности идеям революции. В спектакле «Страх» решался вопрос «об идейно-политическом перевоспитании старых ученых, их переводе на позиции социализма, о разгроме последних остатков контрреволюционных и вредительских элементов в научной среде, создании новых кадров ученых из рабочих и крестьян» [21, с. 53]. Поэтому главный драматический конфликт выстраивался на идейной борьбе между молодыми аспирантами-коммунистами Еленой Макаровой, Кимбаемым, старой большевичкой Кларой и беспартийным профессором Бородиным, выдвигающим по тем временам «реакционную теорию» «вечных физиологических стимулов» и создающего для этой цели «лабораторию людского поведения».

Итогом исследований Бородина в области физиологии явилась его «антимарксистская», «антинаучная», «реакционная теория» о «вечных, безусловных стимулах поведения» человека: «от первого утра первых людей до последней вечерней зари человечества». Поведение людей он объяснял простейшими животными стимулами, главный из которых страх. Страх за жизнь. Страх потерять работу. Страх за то, что тебя в любой момент могут обвинить во вредительстве. Страх взять в руки газету, потому что там, в любой момент можешь обнаружить донос на себя. Страх, что из-за социального происхождения от тебя могут отказаться близкие, как это сделал Цеховой, отрекшись от матери. Страх за неопределенное будущее страны подтолкнул Бородина обнародовать исследовательский материал в виде доклада. В нем он пришел к выводу, что общим стимулом поведения сограждан является страх. «Мы живем в эпоху великого страха». Таков его основной вывод, который профессор подкрепил научными данными, свидетельствующими о том, что «восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры. [Остальные] двадцать – это рабочие-выдвиженцы, им нечего бояться, – они хозяева страны» [22, с. 138]. Следовательно, чтобы страна расцвела творческой жизнью, нужно уничтожить страх, и все, что его рождает, а не провозглашать на его фоне лозунги о «коммунистической нравственности». По мнению Бородина страной должны управлять ученые, квалифицированные специалисты, а не

«выдвиженцы». Таким образом, противопоставив науку политике, ученый обнаружил свою «аполитичность» и более того, как писал критик, тем самым «вложил оружие в руки классового врага» [21, с. 53].

Для театра и драматурга была не столь значима судьба профессора, сколько его идеологическая платформа и, чтобы она была обозначена более рельефно, в качестве «обвинителя» выступала представитель рабочего класса завода «Красный прокатчик», малограмотная партийка со стажем шестидесятилетия Клавдия (Клара) Спасова, господствующий «стимул социальной среды» Бородин она понимала со своих классовых позиций, с идеологической точки зрения и преподносила как «страх пролетарской диктатуры», который вполне закономерен и должен «ходить за мелкими и подлыми людишками, за теми, кто обманывает народ, кто ждет возвращения старого мира». Сама она не испытывала страха. У таких людей, как Клара страх отсутствует. Он давно превратился в бесстрашие, поэтому так сильны мотивы борьбы, ненависти, разлома в ее словах. Так гневны призывы к борьбе до тех пор, «пока не будет сломлено сопротивление последнего угнетателя на земле» Поэтому каждый «должен готовиться к новым вылазкам классового врага, и бить его со всей силой, на какую способны крепкие руки рабочего класса» [22, с. 142].

Монолог Клары звучал кульминационным аккордом спектакля, расставляя все по своим местам, после которого происходил «перелом» во взглядах профессорского состава. Это еще одно доказательство того, что страх, в котором «господствующий стимул социальной среды», сохранял свою силу, становился одним из способов управления людьми. Что, собственно и было доказано профессором Бородиным. Однако парадокс 1920–1930-х гг. не позволил его теории быть признанной социально-конфликтной практикой. Поэтому на его научные изыскания и выводы официальная риторика наложила маску «поповщины», «брёда естествознания». «В «Страхе», – писал И. Крути, – и для Бородина, и для зрителя обнаруживается несостоятельность его естественно-научных теорий. Это доказывается крахом его личного жизненного опыта, разоблачением его мнимых друзей и учеников, а также новыми, принесенными революцией отношениями, которые, как бы не отгораживался от них профессор, все же сильнее его самого и замка всегда запертых дверей его кабинета» [23, с. 12].

Поэтому победа Елены Макаровой, Кимбаева и Клары Спасовой оказывалась ничем иным, как ударом по теории Бородина. Теории, которая убедительно доказала, что «страх – чувство не только биологическое, но и социальное, классовое». Так под концепцию большевички Клары Спасовой о «страхе пролетарской диктатуры» был подведен пролетарский фундамент социалистического бытия.

Каково же было это бытие в действительности? Кто из двух сторон был прав?: Клара или Бородин? Проведем свой эксперимент по выявлению «господствующего стимула социальной среды» на примере этого спектакля шедшего на сцене Ленинградской Актрисы. Сравним реакцию зрительного зала на происходящее, который представлял своего рода срез существующего общества, ковавшего новую «коммунистическую религию». Как вела себя эта самая среда в привычных для нее обстоятельствах? Ведь действие спектакля «Страх» это ни что иное, как окружающая ее действительность. На самом деле испытывала страх, как это утверждал Бородин, или нет? К примеру, автор пьесы А. Афиногенов считал, что «массовому рабочему зрителю, <...> политически и культурно выросшему до составления встречных производственных планов, – этому зрителю от «Страха» страшно не будет...». Однако его прогнозы не были точными. Так вот, когда этот спектакль шел на сцене Ленинградской Актрисы, то своей реакцией зрители четко продемонстрировали, какой стимул социальной среды довлеет над ними. После слов Бородина: «...главным стимулом поведения советских людей является страх», «ошеломленный от услышанной правды, в страхе замирал весь зал, тогда как страстному выступлению Клары Спасовой – аплодировала только часть зала. Более того, на одном из спектаклей «монолог героини не достиг нужной убедительности, не разгромил противника, и она проиграла в ответственной идейной поединке» [24]. В результате над театром «нависла угроза запрета спектакля. Положение вынужден был спасти первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б) Сергей Миронович Киров, который в дальнейшем не раз приезжал в театр, специально к сцене диспута, и из боковой ложи пристрастно наблюдал за исходом политической дискуссии и реакцией зрительного

зала. Подобный способ мониторинга «господствующего стимула социальной среды» или «изучения поведения масс», достоверное доказательство правоты учения Бородина. Однако ключи от строящегося здания той самой «коммунистической нравственности» властью были переданы не ему, а аспирантке Елене Макаровой, тем самым личность была заменена «массовым рабочим зрителем».

Заключение

Как видим, «изображая подлинный конфликт, драматург поручал главные роли сильнейшим представителям классов, кто историческим ходом событий взял руководство и власть» [25, с. 208-209]. Они были необходимы для того, чтобы отразить классовую борьбу в ее решающие моменты, в моменты социальных кризисов и потрясений. В то же время «политические силы и правительство стремились низвести искусство к роли простого орудия в воздействии на массы, учитывая, что власть писателя, поэта, художника актера, певца над душою зрителя может достичь огромной силы» [26]. Но в том и другом случае театр и власть оказались нераздельными.

Таким образом, театральное искусство 1920–1930-х годов, призванное на службу новым режимом, должно было отражать трансформированный социум, как результат, как примат власти и ее идеологии, в котором разрушались гуманистические ценности, а индивидуализм подменялся коллективизмом. Тем самым создавался общий художественный контекст, базирующийся на идеологической доктрине марксизма-ленинизма. Он моделировал то социокультурное единство, в основе которого лежала культурная парадигма, имеющая целью сформировать новый тип личности – советского человека. Причем, делалось это диктаторским способом. Отрицая народные обычаи, традиции, саму историю, власть прибегала к физическому, моральному уничтожению тех, кто не соответствовал параметрам советского канона. Отсюда не только изгнание профессора Бородина с должности директора института и замена его аспиранткой, но и всякого рода показательные судебные процессы. Вот почему, как правило, на одной сцене сходились колхозник и рабочий, комиссар и интеллигент, Ленин и ВЧК, позднее ГУЛАГ, кровь и боль России, а в спектаклях преобладали мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома. Мифология сюжета была направлена на полное разрушение прежней цивилизации, создание нового мирового порядка и отражала битву добра со злом. Несмотря на большие физические, моральные, духовные потери, противостояние, подмена ценностей расценивалось, как необходимость, единственно верный оправданный путь. В 1920-е – начале 1930-х годов этот путь не миновал и подмостки советского театра, который «стал играть роль одного из главных узлов идеологической жизни» [2] в процессе формирования новой «коммунистической нравственности».

Примечания:

1. Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1957.
2. Ленин В.И. О пролетарской культуре. Сочинения. Т. 31. ГИПЛ, 1950.
3. Луначарский А.В. Советский театр // ЦГАЛИ. Ф. 279. Он. 2. Ед. хр. 85. Лл. 1-10.
4. Любомудров М. Диалектика обновления // Противостояние. М.: Молодая гвардия, 1991.
5. Алперс Б. Лирическая тема. // Советская драматургия: Второй дискуссионный сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП под редакцией Б. Алперс, С. Амаглобели, А. Афиногенова. М.: Советская литература, 1934.
6. Литовский О. Вопросы советской драматургии. М.: Советская литература, 1934.
7. Билль-Белоцерковский В. Шторм // Избранное. М: Художественная литература, 1954.
8. Пономаренко Ю. В огне классовых битв [Электронный ресурс]. URL: <http://mstrishenova.narod.ru/> (дата обращения: 05.2.2013).
9. Юрский Ю. О людях борьбы и труда [Электронный ресурс]. URL: <http://mstrishenova.narod.ru/> (дата обращения: 05.2.2013).
10. Фурманов Д. Мятёж. М.: Московский рабочий, 1972.
11. Наумов Е. Художник и революция // Фурманов Д. Мятёж. М.: Московский рабочий, 1972
12. Фицпатрик Ш. Повседневный сталинизм Перевод: Fitzpatrick Sh. "Everyday Stalinism" Ordinary life in extraordinary times: soviet Russia in the 1930s. N.York, Oxford University Press 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2516>. (дата обращения: 05.4.2012).
13. Северин А. Мятёж // Социалистическая Якутия. 1940. 13 нояб.

14. Деникин А. Очерки русской смуты. Т.1 [Электронный ресурс]. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/klub_i/denikinocherkirusskojsmutytomi.shtml (дата обращения: 03.2.2013).
15. Декрет СНК РСФСР от 28.11.1917 г. Об аресте вождей гражданской войны против революции // Известия ЦИК № 239, 1917. 29 ноября.
16. Ленин В.И. Как организовать соревнование. Собрание сочинений В.И. Ленина. Т.35. 1957.
17. Тепляков А. Сибирь: Процедура исполнения смертных приговоров 1920–1930-х годах [Электронный ресурс]. URL: http://www.golosasibiri.narod.ru/almanah/vyp_4/027_teplyakov_01.htm (дата обращения: 03.2.2013).
18. Rammel R.J. Lethal Politics: Soviet Genocide and Mass Murder Since 1917 // New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1990 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.hawaii.edu/powerkills/NOTE4.HTM> (дата обращения: 05.2.2012).
19. Fitzpatrick Sh. "Everyday Stalinism" Ordinary life in extraordinary times: soviet Russia in the 1930s. N.Y., Oxford University Press 1999. P. 3.
20. Сталин И.В. Новая обстановка – новые задачи хозяйственного строительства: Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 г. // Собр. соч. Т. 13. М.: Госполитиздат, 1951. С. 69-71.
21. Богуславский А.О. А.Н.Афиногенов (Очерк жизни и творчества). М.: Издательство Академии наук СССР, 1952.
22. Афиногенов А. Страх. Пьесы. М.: Художественная литература, 1935.
23. Крути И. Драматургия А. Афиногенова // А.Афиногенов. Пьесы. М.: Художественная литература, 1935.
24. Ланина Т. «Уничтожьте страх...» Империя драмы. № 33. 2010 г. [Электронный ресурс]. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_319.html (дата обращения: 05.2.2012).
25. Волькенштейн В. Об исторической драме // Советская драматургия: Второй дискуссионный сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП под редакцией Б. Алперс, С. Амаглобели, А. Афиногенова. М.: Советская литература, 1934.
26. Кудрявцев А. Богиня разума. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=110932> (дата обращения: 05.2.2013).

References:

1. Lenin V.I. O literature i iskusstve. M., 1957.
2. Lenin V.I. O proletarskoy kul'ture. Sochineniya. T. 31. GIPL, 1950
3. Lunacharskiy A.V. Sovetskiy teatr // TSGALI. F.279. Op. 2. Ed.kh. 85. Ll. 1-10
4. Lubomudrov M. Dialektika obnovleniya // Protivostoyanie. M.: Molodaya gvardiya, 1991.
5. Alpers B. Liricheskaya tema // Sovetskaya dramaturgiya. Vtoroy diskussionnyy sbornik avtonomnoy sektsii dramaturgov orgkomiteta SSP pod redaktsiyey B.Alpers, S.Amaglobeli, A.Afinogenova. M.: Sovetskaya literatura, 1934.
6. Litovskiy O. Voprosy sovetskoy dramaturgii. M. Sovetskaya literature, 1934.
7. Bill'-Belotserkovskiy V. Shtorm // Izbrannoe. M. Khudozhestvennaya literature, 1954.
8. Ponomarenko Yu. V ogne klassovykh bitv URL: <http://mstrishenova.narod.ru/> (data obrashcheniya: 05.02.2013).
9. Jurskiy Y. O lyudyakh bor'by i truda. URL: <http://mstrishenova.narod.ru/> (data obrashcheniya: 05.02.2013).
10. Furmanov D. Myatezh. M.: Moskovskiy rabochiy, 1972.
11. Naumov E. Khudozhnik i revolutsiya // D.Furmanov. Myatezh. M. Moskovskiy rabochiy, 1972.
12. Fitzpatrick Sh. Povsednevnyy stalinizm. Perevod: Fitzpatrick Sh. "Everyday Stalinism" Ordinary life in extraordinary times: soviet Russia in the 1930s. N.York, Oxford University Press 1999. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2516> (data obrashcheniya: 05.04.2012).
13. Severin A. Myatezh // Sotsialisticheskaya Yakutia. 1940 13 noyabrya.
14. Denikin A. Ocherki russkoy smuty. T.1. URL: http://zhurnal.lib.ru/k/klub_i/denikinocherkirusskojsmutytomi.shtml (data obrashcheniya: 03.02.2013).
15. Dekret SNK RSFSR ot 28.11.1917 g. Ob areste vozhdhey grazhdanskoy voyny protiv revolutsii // Izvestiya TZIK № 239, 1917. 29 noyabrya.
16. Lenin V. I. Kak organizovat' sorevnovanie. Sobranie coshineniy V.I. Lenina. T. 35. 1957.
17. Teplyakov A. Sibir'. Protsedura ispolneniya smertnykh prigovorov 1920-1930-kh godakh. URL: http://www.golosasibiri.narod.ru/almanah/vyp_4/027_teplyakov_01.htm (data obrashcheniya: 03.2.2013).
18. Rammel R.J. Lethal Politics: Soviet Genocide and Mass Murder Since 1917 // New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1990 URL: <http://www.hawaii.edu/powerkills/NOTE4.HTM> (data obrashcheniya: 05.2.2012).
19. Fitzpatrick Sh. "Everyday Stalinism" Ordinary life in extraordinary times: soviet Russia in the 1930s. N.Y., Oxford University Press 1999. P. 3.

20. Stalin I.V. Novaya obstanovka – novye zadachi khozyaystvennogo stroitel'stva. Rech' na soveschaniy khosyaystvennikov 23 iyunya 1931 g. // Sobr. soch. T.13. M.: Gospolitizdat, 1951. S.69-71.
21. Boguslavskiy A.O. A.N. Afinogenov (Ocherk zhizni i tvorchestva). M.: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1952.
22. Afinogenov A. Strakh. P'esy. M.: Khudozhestvennaya literatura. 1935.
23. Kruty I. Dramaturgiya A. Afinogenova // A.Afinogenov. P'esy. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1935.
24. Lanina T. "Unichtozhte strakh..." // Imperiya dramy. № 33. 2010. URL: http://www.alexandrinsky.ru/magazine/rubrics/rubrics_319.html (data obrashcheniya: 05.2.2012).
25. Volkenshtein V. Ob istoricheskoy drame // Sovetskaya dramaturgiya: Vtoroy diskussionniy sbornik avtonomnoy sekcii dramaturgov orgkomiteta SSP pod redaktsiyey B.Alpers, S.Amaglobeli, A.Afinogenova. M.: Sovetskaya literature, 1934.
26. Kudryavtsev A. Boginya razuma. URL: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=110932> (data obrashcheniya: 05.2.2013).

УДК 792.073; 792.03; 32.019.5

**«Коммунистическая нравственность»
в социокультурной парадигме 1920-х – начала 1930-х годов**

Вера Климентьевна Крылова

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера
Сибирского отделения Российской академии наук, Российская Федерация
677007, Якутск, ул. Петровского, 1
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
E-mail: kvkrepressgur@mail.ru

Аннотация. Анализируется роль театра в период формирования новой социально-психологической парадигмы. Рассматривается взаимосвязь сценического образа с проводимой в 1920–1930-е годы идеологией, когда мотивы истребления, борьбы, ненависти, разлома в спектаклях 1920–1930-х годов, фактически, не только оправдывали средства и методы политики партии в деле построения рабоче-крестьянского государства, но и становились наглядным примером к действиям и поступкам граждан. Таким образом, посредством театра шло более быстрое формирование новой общественной этики, нового сознания. Проведенное исследование может служить дополнением к изучению вопросов взаимодействия театра и власти.

Ключевые слова: театр; политическая культура; трансформация сценического образа; власть; диктатура пролетариата; цензура; советская идеология; враг народа; классовое искусство; классовая борьба; театр и социум; коммунистическая нравственность; социокультурная парадигма; театральная культура; идейная борьба.