

И. Ю. ЗАРИНОВ

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ В ИСТОРИИ РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА*

В статье в контексте краткой истории русского драматического театра прослеживаются основные этапы эволюции российского общества (включая советский и постсоветский периоды) в социально-культурном и политическом аспектах. Работа является начальной стадией предполагаемого проекта по изучению антропологии русского драматического театра и кино.

Ключевые слова: история, русский театр, культура, драматургия, публика, социум, антропология, власть, трансформация, советский, постсоветский.

Русский драматический театр прошел иной путь формирования и развития, чем европейский, восточный или американский театры подобного типа. Этапы этого пути обусловлены своеобразием развития российской цивилизации. Генезис русского драматического театра, как и других зрелищ, получивших распространение в России (цирк, спортивные состязания, массовые манифестации и др.), многие исследователи выводят из языческих культовых практик восточных славян, имевших две основные формы выражения. Первая включала в себя обряды, используемые в борьбе за выживание в повседневной жизни (различные заговоры, мольбы, колдовство и просьбы к высшим потусторонним силам). Вторая – праздники, характеризующиеся как «сакральное» время, противопоставленное повседневному «профанному» времени будней¹. В них центральное место занимал фольклор во всех его жанрах: вербальном, музыкальном, танцевальном и песенно-танцевальном. Кроме того, важным проявлением языческих праздников восточных славян были всевозможные игрища, воспринимаемые церковью Киевской Руси после принятия христианства как «богомерзкие».

В древнем поучении «Слове о твари и о дни, рекомом неделе» говорится, что воскресные дни в средневековой Руси были днями ежене-

* Статья посвящена в основном русскому драматическому театру, поскольку этот вид театрального искусства превалирует над всеми остальными. Объяснение этому лежит на поверхности: драматический театр менее условен, чем, скажем, оперный и балетный, и по форме ближе к обыденной жизни. Таким образом, в смысловом плане он более антропологичен, на что указывает и количественный показатель: драматических театров в мире на порядок больше, чем всех остальных.

¹ Славянская мифология. С. 322.

дельного острого соперничества христианства и язычества, православного духовенства и волхвов-гуслиаров. Автор «Слова» пишет, что очень трудно завлечь народ в церковь, где нет ни дождя, ни выгои, где «покрову сущю и заветрию дивну». Люди, которых приглашают в храм, позевывают, почесываются, сонно потягиваются и всячески отговариваются непогодой. «Но аще плясцы или гудци (танцоры и скрипачи), или ин кто игрецъ позоветь на *игрище* или на какое *зборище идольское* – то вси тамо текут, радуясь... и весь день тот предстоят озорьствующе тамо... А на позорищех (театрализованных представлениях) ни крову сущю, ни затишью, но многажды дождю и ветром дышущю или въялици (метель) – то все приемлем радуясь, позоры дея на пагубу душам»².

Здесь речь идет о скоморошьях выступлениях, имевших место, вероятно, еще до крещения Руси, но по древнерусским источникам (летописи³, писцовые книги) скоморохи известны с XI в., получив особую популярность и распространение в XV–XVII вв. По Далю, скоморох – это «музыкант, дудочник, сопельщик, гудочник, вольтыщик, гуслиар; промышленяющий этим, и пляскою, песнями, штуками, фокусами; потешник, ломака, гаер, шут»⁴. Действительно, скоморошье искусство было универсальным; в нем органически сочетались драматическое, музыкальное и цирковое мастерство. Одной из особенностей скоморохов был бродячий образ жизни, что наследовали от них антрепризные труппы русских театров XVIII–XIX вв., в отличие от уже существовавших в это время «оседлых» государственных и крепостных театров.

Интересен вопрос о социальном статусе скоморохов и о том, из каких слоев русского общества они рекрутировались. Несомненно, что это были деклассированные группы городского общества, образованные из покинувших село крестьян, пополнявших ряды городских люмпенов. Отсутствие базовых социальных привязанностей толкало их к асоциальным занятиям, одним из которых было скоморошество. Это объясняло нравственный нигилизм, свойственный содержанию и форме выступлений скоморохов, которые, по Н. И. Костомарову, «были большею частью содержания, оскорбляющего стыдливость, их танцы были непристойны; наконец, их позоры также имели предметом большею частью что-нибудь соблазнительное и тривиальное...»⁵.

Существует несколько версий этимологии слова «скоморох», три из которых заслуживают наибольшего внимания. Одни исследователи

² Рыбаков. 1987. С. 458.

³ Первое упоминание слова «скоморох» находим в ПВЛ под 1068 г.

⁴ Даль. 1991. Т. 4. С. 203.

⁵ Костомаров. 1995. С. 118.

выводят его из древнерусского слова «скомати», то есть шум⁶. Другие, полагая, что скоморошье искусство пришло на Русь из Византии, объясняли происхождение этого слова от греческого «скоммарх», обозначающее смехотворца⁷. По Марру, согласно исторической грамматике русского языка, «скоморох» – множественное число слова «скомороси» (скомраси), восходящее к праславянским формам и имеющее общий индоевропейский корень “*scomors-os*”, изначально обозначавший бродячего музыканта, плясуна, комедианта. Из этого корня, считал Марр, происходит самостоятельный русский термин «скоморох», параллельно существовавший в европейских языках при обозначении комических персонажей: например, итальянский “*скарамучча*” и французский “*скарамуш*”⁸. Эту точку зрения подтверждает принятый в искусствоведении взгляд на средневековых бродячих артистов (мимов, музыкантов) как международное явление. Что же касается русских скоморохов, то концепция Марра позволяет говорить об их самостоятельном появлении на Руси на основе профессионализации участников языческих религиозных обрядов восточных славян, сопровождавшихся музыкой, пением и плясками. Таким образом, скоморохи органически соединили в себе две функции – религиозную и артистическую, реализуемые в разные эпохи, что указывает на фольклорную составляющую этого феномена⁹.

Библиография по русскому скоморошеству ограничивается в основном историей его появления и развития. Что же касается места и роли скоморохов в духовной культуре русских, то эта проблема в научной практике почти не освоена. Предполагаемое мною исследование антропологии русского драматического театра и кино дает основание высказать некоторые самые общие соображения относительно русского скоморошества как явления весьма значимого в формировании менталитета русского человека.

Начнем с того, что древнеримский лозунг *panem et circenses* (хлеба и зрелищ) универсален для всех культур мира. Человек в стремлении вырваться из оков повседневной рутины (добывания хлеба насущного) ищет всевозможные способы эмоциональной разрядки, которую русские люди получали из различных источников, в том числе из выступлений скоморохов. Они, как было сказано выше, беря свое начало из языческих сакральных практик и являясь впоследствии их трансформированным рецидивом в течение нескольких веков, резко контрастирова-

⁶ Веселовский. 1883. С. 207.

⁷ Киртичников. 1891. С. 3.

⁸ Марр. 1936. Т. 2. С. 87.

⁹ Фрэнсис. 2007. С. 14.

ли с христианским благочестием. В этой связи, русская православная церковь всячески старалась противодействовать этим «бесовским игрищам». Однако, несмотря на это, скоморошество, в течение долгого времени влияло на многие стороны русской культуры. Особенно это касается «русского смеха», который, если перефразировать Пушкина, вовсе не бессмысленный, но весьма беспощадный. И более всего – к его же носителям. Можно сказать, что самоирония русского человека, порой принимающая форму духовного самоуничтожения, является одной из составляющих его характера. Гоголи и салтыковы-щедрины – хорошее подтверждение этой мысли, как и то, что ни в одной из стран мира не встретишь аудиторию, которая так откровенно смеется сама над собой на выступлениях современных юмористов и сатириков. Тут нельзя не вспомнить вопрос-восклицание Городничего из гоголевского «Ревизора»: «Чему смеётесь? над собою смеётесь!.. Эх вы!»¹⁰.

Исходя из сказанного, возникает мысль спорная, но имеющая основания: определенный аспект юродства видится в таком проявлении «русского смеха». А ведь юродство является одним из проявлений религиозной практики в России. Юродивых, правда, часто отождествляют с блаженными, однако существует несколько фактов, противоречащих этому утверждению. «По виду подвижнической жизни, – говорится в книге «Православие для всех», – мы усваиваем святым различные наименования. К примеру: *Апостолы, Блаженные, Исповедники, Мученики, Преподобные, Пророки, Равноапостольные, Святители*»¹¹. Из них блаженные – это «святые, прославившиеся подвигом смирения и юродства»¹². Стало быть, юродство есть лишь одна из форм проявлений блаженства. Раздваиваются эти два понятия и в психотипе русского человека. Русская религиозная благочинность и смирение тесно соседствует с противоположным качеством русскости: необузданностью характера и непредсказуемостью поведения. Обе эти контрастирующие друг с другом черты русского этоса гениально прописаны в романах Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и «Идиот»¹³.

¹⁰ Гоголь. 1937. Т. 4. С. 105.

¹¹ Православие для всех. С. 20.

¹² Еще одним доказательством неодинаковости этих понятий являются *Блаженства Евангельские* (нагорная проповедь Христа).

¹³ В «Братьях Карамазовых» – необузданные выходки Федора и Мити Карамазовых на грани юродства, с одной стороны, и святая благочинность с элементами юродства в поведении Алеши Карамазова – с другой. В «Идиоте» – главный герой князь Мышкин, воплощающий смирение и духовную чистоту, воспринимается окружением как юродивый. Но совсем иной характер юродства, проявляемого в буйной страсти и непредсказуемости поведения, писатель показывает в образе купца Рогожина.

Все виды русского зрелища генетически связаны с фольклором и одной из форм его выражения – скоморошеством. Трудно переоценить значение последнего и в становлении русского театра, хотя формально он пришел в Россию из соседних европейских стран¹⁴. В XVII в. параллельно со скоморошскими представлениями¹⁵ в России появляются два вида театра. Сначала это был балаганный кукольный театр с постоянным героем Петрушкой (полное имя Петр Петрович Уксусов). Несколько позже при царе Алексее Михайловиче возник придворный драматический театр, начало которого связано с именем боярина Артамона Матвеева¹⁶. Для того времени оба эти театра, наряду с другими видами русской культуры, были свидетельством вступления Российского государства в новую фазу развития, которую условно можно назвать эпохой Русского Возрождения. Главным его признаком было стремление российского политического класса интегрироваться в западноевропейскую культуру, и театр стал одним из проявлений этой интенции. Царь Алексей Михайлович не мог уже себе позволить скоморошью пляски, которые, по свидетельству некоторых источников, иногда вместе со своими опричниками практиковал Иван Грозный. Несмотря на первоначальное мнение церкви о греховности театрального действия (в нем, видимо, естественным образом усматривались скоморошья выступления), второй царь из династии Романовых поручил в 1660 г. поискать за границей «мастеров комедию делать». Однако, как оказалось, среди иноземных актеров желающих ехать в далёкую Московию не нашлось. Выход был найден Артамоном Матвеевым с помощью пастора немецкой слободы Иоганна Грегори, который силами местных немцев и русских¹⁷ в 1672 г. подготовил в селе Преображенском под Москвой в специально возведенной «комедийной храмине» постановку «Артаксерсова действия»¹⁸. По свидетельству современников, спектакль царю понравился: он смотрел его целых десять часов, не вставая с места. Царица и дети смотрели сквозь щели специально отгороженного помещения: им нельзя было

¹⁴ Некоторые исследователи считают, что последним пунктом перед приходом драматического театра в Россию была Польша.

¹⁵ К этому времени скоморохи все больше начинают сдавать свои позиции под давлением церкви и государства.

¹⁶ Он был женат на шотландке Гамильтон и некоторое время жил во Франции, поэтому западнические настроения и вкусы ему были не чужды. Это касалось и театра, имевшего к тому времени большое распространение в европейских странах.

¹⁷ Не исключено, что некоторые из русских, призванных в качестве артистов, могли быть бывшими или даже настоящими скоморохами, по определению обладавшими навыками актерского мастерства.

¹⁸ Кудрявцев. 1957.

показываться в театре. Вельможи стояли перед сценой и на самой сцене. Никто из посторонних на представление допущен не был¹⁹. Трудно сказать, чем был обусловлен такой регламент просмотра «Артаксерксова действия». Можно только предположить, что в спектакле усматривалось нечто похожее на скоморошьи представления, которые якобы не приличествует в кругу царственных особ видеть женщинам и детям. На стремление подражать западным образцам жизнеустройства накладывались старые стереотипы поведения, продиктованные традицией и церковными установлениями. Однако сам факт появления русского театра, хотя бы в такой форме, указывал на начавшийся процесс секуляризации российского общества, на трансформацию средневекового сознания в сторону новой общественной идеологии, в основе которой лежали общеевропейские ценности²⁰.

Несмотря на то, что после смерти Алексея Михайловича (при его жизни было осуществлено девять постановок) первый придворный театр прекратил существование, он предвосхитил появление русского театра, наполненного уже отчётливо видимыми национальными чертами, чему способствовало развитие в России школьного дела²¹. Именно в учебных заведениях появляются театры, организованные силами учеников и преподавателей (часто под патронажем церкви, поэтому театроведами они называются «школьно-церковными театрами»). Один из первых таких театров возник в Москве при Славяно-греко-латинской академии²². Опиравшийся на русскую школьную драму, воспитавший русских актеров и имевший в первой четверти XVIII в. большое культурное значение, этот театр гораздо больше отвечал требованиям Петра I, чем это могли сделать приглашенные им иноземцы Кунст и Фюрст, руководившие публичным театром²³. Сюжеты спектаклей московской

¹⁹ История всемирной литературы... С. 358.

²⁰ В этой связи, неслучайным представляется раскол русской православной церкви. Это только на первый взгляд кажется, что реформы патриарха Никона были внутрицерковным делом. На самом деле они стали актом изменения не только церковной догматики и форм богослужения, но и средством обновления всей русской жизни.

²¹ «Стоглавый» собор Русской православной церкви 1551 г. сыграл решающую роль в утверждении идеи религиозно-государственного единства и возложил на духовенство обязанность создавать духовные учебные заведения.

²² Справедливости ради надо сказать, что первый такой театр под патронажем церкви появился в Киеве, и только затем в Москве и других крупных городах России.

²³ Петр Великий был любителем театра; в 1702 г. он послал в Данциг за актерами некоего Яна Славского, который уговорил антрепренера Кунста с труппой приехать в Московию. В построенной около Никольских ворот в Кремле «комедийной хоромине» артисты на святках начали представления. После смерти Кунста, в 1703 г. его место занял Отто Фюрст, золотых дел мастер. При нем только что по-

Славяно-греко-латинской академии были связаны с современностью, в частности, некоторые из них были посвящены военным успехам России. Этот факт свидетельствовал о появлении в поле зрения русского искусства того времени самой русской действительности и новых общественных ценностей. В театральном деле это происходило, правда, на фоне еще заметного зарубежного влияния, особенно в таких вопросах, как окончательное отделение актера и сцены от зрителя и зрительного зала, а также в вопросах создания теоретической театральной системы и решения дидактических и эстетических задач. С профессиональной точки зрения школьно-церковный театр, если его сравнивать со скоморошными представлениями и первыми опытами придворного театра царя Алексея Михайловича, представлял собой уже более организованное пространство. Он был менее монологичен²⁴, что усиливало взаимодействие между зрителем и актером, для которого важнее становилась не столько внешняя, сколько внутренняя реакция зрителя. Это приближало сценическое действие к обыденной жизни, повышая, таким образом, социальную значимость театра. Значительно возросла роль театра в аксиологическом аспекте; его новая ценностная ориентация стала важной движущей силой развития российского общества. Такой театр претендовал уже на статус искусства, отражая видимую трансформацию традиционной культуры в культуру светскую.

И все же в петровскую эпоху создание постоянно действующего публичного театра не увенчалось успехом. Со смертью Петра I государственная забота о развитии русского профессионального театра на время прервалась. Более того, при дворе Анны Иоанновны оживилась шутовская культура, продолжающая традиции «оседлых» скоморохов²⁵. Это были великаны и карлы, шуты и шутихи. Самым известным театрализованным праздником стала курьезная свадьба шута князя Голицына с шутихой-кальмычкой Бужениновой в Ледяном доме 6 февраля 1740 г. Все это проходило параллельно с попытками продолжить практику придворного театра с привлечением зарубежных театральных деятелей. К коронации императрицы во дворец пожаловали итальянские комеди-

ставленный на ноги театр стал приходить в упадок, и в 1707 г. спектакли прекратились. Спектакли труппы Кунста и Фюрста давались в 1704 г. на немецком и русском языках, а с 1705 г. – только на русском (Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. 55. С. 717.)

²⁴ Актерские монологи, которые были отличительной чертой прежней драматургии, произносятся уже не так длинно и не так часто.

²⁵ Кроме основной массы бродячих скоморохов с некоторого времени в России, несмотря на негативную реакцию церкви, появились скоморохи, получившие «прописку» при дворах крупной аристократии, включая и царский двор.

анты, актёр Томазо Ристори и композитор Рейнгард Кейзер, а в 1737 г. в Зимнем дворце были построены театральные зал и сцена.

В царствование Елизаветы Петровны внедрение европейского театра в России продолжалось: при дворе гастролировали итальянские, немецкие, французские труппы, среди них – драматические, оперно-балетные, комедия дель арте. Однако так случилось, что именно дочь Петра I заслуженно считается «матерью русского театра». Ею 30 августа 1756 г. был подписан указ за №10599, в котором говорилось:

«Повелели мы ныне учредить Русский для представления трагедий и комедий театр, для которого отдать Головинский каменный дом, что на Васильевском острове близ Кадетского дома. А для оного повелено набрать актёров и актрис... На содержание оного театра определить, по силе сего Нашего указа, считая от сего времени в год денежной суммы по 5000 рублей, которую отпустить из Штатс-Канторы всегда в начале года по подписании Нашего указа. Для надзирания дома определяется из копиистов Лейб-Компании, Алексей Дьяконов... Дирекция того Русского театра поручается от нас Бригадиру Александру Сумарокову, которому из той же суммы определяется, сверх его бригадирского оклада, рациональных и денщиных денег по 1000 рублей... А какое жалование как актёрам и актрисам, таки прочим при театре производить, о том ему Бригадиру Сумарокову от Двора дан реестр. О чем Нашему Сенату учинить по сему Нашему указу»²⁶.

Для появления данного указа были серьезные предпосылки: открытие новых театров при российских учебных заведениях (1749 г. – Петербургский Шляхетный корпус, 1756 г. – Московский университет), организация театральных представлений с русскими актёрами в Санкт-Петербурге (рук. И. Лукин), в Москве (рук. К. Байкулов), Ярославле (рук. Н. Серов, Ф. Волков). Но главное, в это время появляется человек, которого смело можно назвать первым русским драматургом и истинно театральным деятелем. Имя ему Александр Петрович Сумароков – автор первой стихотворной трагедии «Хорев» и многих литературных произведений разных жанров. Ведь неслучайно этот человек в приведенном указе императрицы занял центральное место в деле организации общедоступного публичного театра в России, дальнейшее развитие которого состоялось в результате переезда в Санкт-Петербург в 1752 г. части труппы ярославского театра вместе с его организатором (1750 г.) Федором Волковым²⁷. Сменив Сумарокова на посту директора театра, он играл ведущую роль в его деятельности до своей смерти (1763 г.)²⁸.

²⁶ Полное собрание законов Российской Империи. 1830. С. 613.

²⁷ Некоторые театроведы считают театр Волкова в Ярославле первым русским профессиональным театром.

²⁸ В 1832 г. этот театр, в честь жены Николая I, получил название «Александровского».

Указ Елизаветы Петровны инициировал и развитие театрального дела в Москве. В 1756 г. учащиеся университетской гимназии под руководством директора – поэта М. Хераскова, образовали театральную труппу, на основе которой двадцать лет спустя был создан драматический театр, получивший название Петровского (театр Медокса)²⁹.

С середины XVIII в. параллельно с театрами, функционирующими под эгидой государства, появляются так называемые «крепостные театры»³⁰, просуществовавшие до середины XIX в. Они были двух типов: городской и усадебный. Первый функционировал в двух формах: 1) театр с хорошо устроенным помещением, разнообразным репертуаром, постоянной труппой актёров из крепостных, оркестром, балетом, хором и солистами, и 2) так называемый «балаганный театр», показывавший свои спектакли на больших ярмарках в уездных городах, в посадах при монастырях и т.д.³¹ Второй тип существовал при усадьбах государственных вельмож³². Предназначенные в основном для развлечений их владельцев, они, тем не менее, отражали важный аспект общественной и культурной жизни России. Ко второй четверти XIX в. усадебные театры стали некоторым образом конкурировать со столичными, государственными театрами. Наиболее известными были театры И. Д. Шепелева (дед А. В. Сухово-Кобылина по матери) в городе Выкса (Владимирская губерния) и Н. П. Шереметева в Кускове, который, по свидетельству современников, считался лучшим из русских частных театров.

И в городских, и в усадебных крепостных театрах подневольных актёров обучали профессионалы: артисты, композиторы, балетмейстеры. Бывали случаи, что крепостные артисты сдавались своими владельцами «напрокат» государственным императорским театрам, что часто позволяло им освобождаться от крепости.

²⁹ От этого театра ведут свои родословные Большой (оперы и балета) и Малый (драматический) театры России.

³⁰ Некоторые историки театра относят их появление на полвека раньше, но документально это мнение не подтверждается.

³¹ Можно сказать, что такие театры были неким продолжением в новой форме скomorошых представлений, что делало их доступными простолюдинам.

³² Среди наиболее известных таких театров были театры графов Шереметевых в Останкине и Кускове, князя Юсупова на Мойке и подмосковном Архангельске, графов Шуваловых на Фонтанке, князя Потемкина в Таврическом дворце, графов Апраксиных в Ольгове, графов Закревских в Ивановском, графов Паниных в Марфине, графов Закряжных в Яропольце Волоколамском. Имена многих крепостных актёров вошли в историю русского драматического театра (Жемчугова, Шлыкова-Гранатова, Щепкин, Мочалов, Семенова). Крепостные театры стали основой русской провинциальной сцены.

При сравнении данного этапа развития русского театра с предшествующими периодами зрелищного искусства в России, особенно со временем расцвета скоморошества, обнаруживаются несколько важных моментов историко-культурологического свойства. Прежде всего, следует отметить трансформацию театрального зрелища из условно массово-демократичного (скоморохи «обслуживали» почти все слои русского общества) в зрелище замкнуто-элитарное (профессиональный театр, хоть и назывался общедоступным, был достоянием небольшой группы людей из городского населения). Зритель площади, рынка, ярмарки превратился в зрителя ограниченного пространства, т.е. специального помещения со зрительным залом и сценой. Произошли изменения и в среде индивидов, создающих зрелище: анонимные прежде³³, теперь они становились известными многим людям и навсегда останутся в истории русского театра. Это свидетельствовало об изменении соотношения двух парных, но противоположных парадигм в культуре вообще, и в русской, в частности: «человек в культуре» и «культура в человеке». Решающее значение в этом процессе сыграла русская православная культура во всех её проявлениях³⁴. Её доминирование с определенного времени способствовало развитию многих сторон жизни, в том числе и отечественного драматического театра³⁵. Все это, правда, имело место преимущественно в городе. Явное различие элитарно-светской (в городе) и сакрально-традиционной культур (в деревне) дает основание говорить о существовании в России культуры, состоящей как бы из двух отдельных культур³⁶. По мнению В. В. Пастухова, «...это была особая, единая, но внутри себя расчлененная *надвое* культура. В одном народе

³³ Кто из скоморохов и первых артистов придворных театров оставил свое имя в истории? Почти никто.

³⁴ Христианство, и православие в частности, в отличие от язычества, в котором отдельный человек как бы утопал в коллективной стихии, обращалось в основном к духу и душе отдельного человека.

³⁵ Из истории полупрофессионального театра известно, что он зародился непосредственно при церковном участии и заменил собой праздничные богослужебные инсценировки. Первые русские драматурги, священник Симеон Полоцкий и святитель Димитрий Ростовский, писали свои пьесы на библейские сюжеты.

³⁶ Широко известен тезис В. И. Ленина о существовании в России двух культур: «Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, – но есть также великорусская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова. Есть *также* же две культуры в украинстве, как и в Германии, Франции, Англии, у евреев и т.д.» (Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М., 1967. Изд. 5-е. Т. 20. С. 16). Видно, что данная точка зрения имеет не культурологическую, а идеологическую основу.

как бы сосуществовало два социума, различавшихся между собой не условиями жизни, а своим бытом, ментальностью и даже таким индикатором культуры как язык. Иногда кажется, что «верхи» и «низы» (условно) российского общества в XVII–XIX вв. имели разную историю, настолько велика пропасть между ними. На самом деле то были две ветви одной культуры, а сама раздвоенность – определенный способ ее бытия в рамках данного исторического периода³⁷. Если использовать эту фразеологию применительно к театру, то он был маленькой веточкой культурной ветви «верхов» российского общества, несмотря на существование в XVII–XIX вв. городских «балаганных» театров, доступных достаточно широкому слою населения. Последние в некотором роде представляли собой в трансформированном виде скоморошьи выступления, официально запрещенные указом Петра I.

Важным моментом при оценке роли и места драматического театра в жизни российского общества до отмены крепостного права можно считать привлечение к театральному делу крепостных крестьян³⁸, способных, оказывается, творить то, что как будто противоречило их социальной природе. Можно предположить, что этот факт усиливал антикрепостнические настроения в обществе и увеличивал ряды тех, кто видел в крепостном праве тормоз для дальнейшего развития России³⁹.

Совершенствование театрального дела в России в XIX в. во многом было связано с упадком феодализма и нарастанием буржуазных отношений. Открытие Александринского (1832 г.) и Мариинского (1860 г.) театров в Санкт-Петербурге и Большого (1825 г., а после пожара 1842 года открылся вновь в 1856 г.) и Малого (1824 г.) театров в Москве было вполне закономерным следствием дальнейшего развития русского театрального искусства.

³⁷ Пастухов [1990]. – URL.: www.archipelag.ru/geoeconomics/kapital/system/

³⁸ И это касалось не только театра, но и других видов искусства, особенно изобразительного. Крепостными графа Шереметьева были живописцы Иван и Николай Аргуновы, сыном крепостного тульского помещика Шатилова был скульптор Б. И. Орловский, из крепостных происходил украинский кобзарь и художник Т. Г. Шевченко.

³⁹ В «просвещенном абсолютизме» эпохи Екатерины II парадоксальным образом сплелись гуманистические начала и крайние формы крепостничества, прогрессивные тенденции развития многих сторон общественной жизни страны и заботность ее основной производительной силы – крестьянства. Парадокс еще состоял в том, что якобы слабо продуцируемая нравственность и личное достоинство этого сословия в действительности оборачивались истинным благочестивым смирением и пониманием своего места в жизни.

Несомненную роль в этом развитии сыграла русская литература первой трети XIX столетия, обратившаяся к важнейшим проблемам истории, культуры, быта, религии и многих других сторон российской действительности. Главной же темой таких гигантов русской литературы как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь становится исследование самосознания русского человека, по-пушкински – «русского духа»⁴⁰. И театральная сцена была важным средством в этом деле. Видимо, это обстоятельство повлияло на то, что лицедейство в первой половине XIX в. приобретает статус профессии, если еще и не очень уважаемой, то уже не настолько асоциальной, как было прежде⁴¹. К этому можно добавить, что театр к этому времени превращается в определенную субкультуру, в которой отношения выстраивались как братские или даже семейные⁴², с естественной дифференциацией на «старших» (мастеров сцены) и «младших» (подмастерьев сцены). И, как в любой социальной группе, взаимоотношения эти не лишены были таких негативных моментов как зависть, угодничество, подсиживание, власть сильного над слабым и т.д. Эти качества театр пронес через всю свою историю, сохранив их вплоть до наших дней⁴³.

Тема взаимоотношения актера со зрителем требует отдельного разговора. Здесь же следует только сказать, что с самого начала, театр, как искусство синтетическое, призван был максимально воздействовать на духовный мир человека. Несмотря на то, что зритель в театре понимает, что все происходящее на сцене – это некая другая реальность, чем та, которая имеет место в жизни, он под воздействием актерской игры смеется, плачет, страдает, размышляет. В этом и состоит непостижимая тайна театрального зрелища: в нем актер и зритель находятся в связи, похожей на телепатическую и вызывающей в том и другом такое состояние человеческого духа, которое Аристотель назвал «катарсисом» (очищение духа). Можно предположить, что сила и мощь этого явления во многом зависит от этнокультурного багажа человека, и российский зритель в этом отношении, как отмечают многие специалисты, выгодно

⁴⁰ По Пушкину «русский дух» – это с одной стороны, «безмолвие народа», с другой – бунт «бессмысленный и беспощадный».

⁴¹ Одно время актеров даже хоронили за оградой кладбища, приравнивая их к самоубийцам.

⁴² Нередкими были случаи образования семейных пар среди «актерской братии», а также появления актерских династий.

⁴³ 06.10.10. в телепередаче об актере Викторе Павлове известный актер и режиссер Армен Джигарханян поведал, что в театре существует право сильного и естественный отбор.

отличается от зрителей многих других стран. В этом смысле, опираясь на строчку Евгения Евтушенко о том, что «в России – поэт больше, чем поэт...», то же самое можно сказать и о русском драматическом театре. Он, кроме зрелища, является в России еще и отражением тенденций общественного развития страны.

Почти вся вторая половина XIX столетия подарила русскому театру А. Н. Островского – драматурга, творчество которого было основано на национальных традициях. В его пьесах ярко и образно отразился мир русского человека во всей его полноте и разнообразии, особенно городских его слоев: мещан, купцов, разночинцев и т.п. Это требовало от актерского ансамбля искать новые пути в изображении своих персонажей в языке, пластике и манере поведения на сцене. Первым на эти требования отозвался Малый театр⁴⁴, ставший кузницей артистов, прославивших русский театр⁴⁵, и предвосхитивший появление в русском сценическом искусстве конца XIX – начала XX в. такого эпохального явления, как Московский Художественный Театр. Но все это ждало своего часа. А пока именно Островский «взорвал» русский театр с его простенькими водевилями или с переделанными с французского языка мелодрамами. Его драматургия трансформировала природную условность театрального действия в сторону большей правдивости в изображении русскости как феномена в историко-культурном смысле одновременно исключительного и всемирного. Можно сказать, что идеологически Островский был близок к «почвенникам», не разделявшим взглядов на русскую историю ни западников, ни славянофилов⁴⁶. Ф. М. Достоевский в своей критике последних (западнические настроения ему были еще более чужды) писал: «славянофильство не любит, в сущности, Пушкина... и, может быть, до сих пор еще чуждается современной народной литературы, во главе которой стоит Островский. По крайней мере, оно ни разу не выражало к ней, к этой новой литературе, своего сочувствия. К народу и к народному быту относилось это, впрочем весьма почтенное и много доброго сделавшее, направление учительно и даже иногда испра-

⁴⁴ Сотрудничество Малого театра с Островским не исключало существования в его репертуаре романтической трагедии зарубежных писателей, где особенно проявился талант великой М. Н. Ермоловой.

⁴⁵ Наиболее известными из них были П. Садовский, И. Самарин, С. Шумский, Г. Федотова, С. Васильев, Н. Рыкалова, С. Акимова, Н. Музиль, Н. Никулина.

⁴⁶ По моему мнению, о чем я пишу в моей книге «Поляки в диаспоре», оба эти течения русской мысли не отражали истинного смысла и содержания российской истории и культуры. Более того, в действительности их слова и дела были и остаются до сих пор, как и любой радикализм, вредны для стратегии развития России.

вительно. *Своего идеального* народа оно отыскивало только в допетровском быту и в степях, которых не коснулась еще до сих пор реформа»⁴⁷.

Народность Островский черпал из практического изучения русско-го человека. В 1856 г. он участвовал в поездках русских литераторов по провинции, взяв на себя исследование Волги от ее верховьев до Нижнего Новгорода. Его отчет, впоследствии обработанный известным этнографом С. В. Максимовым, почетным академиком Петербургской Академией наук, содержал много живых впечатлений, которые расширили и углубили знание русского быта в его художественном выражении – в метком слове, песне, сказке, историческом предании, в сохранявшихся еще по захолустьям нравах и обычаях старины. Все это затем отразилось в позднейших произведениях Островского и еще более упрочило их национальное значение. Со свойственной ему эпической силой он заботился только о правде изображения русской жизни. По его собственным словам, он «спокойно зрел на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева»⁴⁸. Он не скрывал своей любви к простому человеку, в котором даже среди уродливых проявлений быта всегда умел находить привлекательные черты. Он говорил, что заботится прежде всего о том, чтобы показать на сцене русского человека: «пусть видит себя и радуется. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее»⁴⁹.

Островский повлиял на дальнейшее развитие русской драматургии и русского театра в целом. Его творчество, так или иначе, повлияло на драматургию А. П. Чехова. Например, А. М. Ранчин в статье с многоговорящим названием «Вишневый лес: А. Н. Островский и А. П. Чехов» отмечает: «Лес» Островского и «Вишнёвый сад» Чехова – сходство сюжетных ситуаций и расстановки действующих лиц в этих двух комедиях столь значительно, что никак не может быть случайным. Переключки с пьесой Островского в «Вишнёвом саде» – отнюдь не бессознательное заимствование и не произвольное совпадение. Чехов преподносит читателям-зрителям свою комедию так, словно на втором плане сцены, на её «задворках», идёт одновременно другая драма, созданная иным автором, – называется она «Лес», сочинитель – Александр Николаевич Островский»⁵⁰. Не случаен, наверное, и тот факт, что оба эти литератора творили в Москве, где на протяжении всего XIX столетия создавалась кон-

⁴⁷ *Достоевский*. 1861. С. 176.

⁴⁸ *Островский* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rulex.ru/01150232.htm>

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ *Ранчин* [Электронный ресурс]. – URL: <http://articles.excelion.ru/science/literatura/soch/13138.html>

цептуальная платформа дальнейшего развития русского драматического театра. Санкт-Петербург в этом отношении заметно уступал Москве. Различный стиль жизни двух столиц и их традиционное соперничество во многих областях общественного бытия страны отразились и в театральном деле. В сравнении с Малым, Александринский театр, несмотря на отдельные постановки Островского, Тургенева, Сухово-Кобылина, Писемского, в основном ориентировался в своем репертуаре на водевили и мелодраму. Соответственно и режиссуре северной столицы не были свойственны поиски новых путей развития русского драматического искусства и русской школы актерского мастерства. В этом проявились социально-культурные различия двух столиц, прежде всего московский традиционализм и петербургский модернизм, отражавшие различные векторы стратегии общественного развития страны.

Видимо, этим можно объяснить возникновение в Москве в конце XIX в. такого театрального феномена, как Московский Художественный Театр. Любительский драматический кружок под руководством купца Константина Сергеевича Алексева (будущий корифей русско-советского театра под псевдонимом Станиславский) с официальным названием «Общество искусства и литературы», объединившись с коллективом профессионального литератора В. И. Немировича-Данченко, в 1878 г. образовали Негласное товарищество для учреждения в Москве общедоступного театра, плавно перетекшее в Московский Художественный театр (МХТ). Новый театральный организм, к счастью, избежал участи многих частных и провинциальных театров (антреприз и товариществ) с их очень короткой и бродячей жизнью, которые, однако, в театральном деле России сделали немало. Во-первых, их значительное число и перемещение с места на место способствовали распространению театрального искусства почти по всей территории страны, что указывало и на хозяйственное освоение новых ее территорий⁵¹. Во-вторых, театр в его антрепризной форме, может быть, как ни один из видов искусства, играл роль интегратора русской культуры с культурами нерусских народов, и прежде всего в языковой области, активно участвуя в так называемом процессе «русификации»⁵². В-третьих, в антрепризных

⁵¹ Например, к концу XIX в. театр достигает Дальнего Востока.

⁵² Часто этот процесс оценивается негативно, а именно – как насильственное подавление русской культурой других этнических культур России. На практике случаи насильственной русификации, исходящие от правительственных кругов, не являлись постоянно действующим универсальным методом. В сущности, русификация была естественным процессом ассимиляции нерусских народов со стороны до-

театрах оттачивалось и совершенствовалось актерское и режиссерское мастерство, приведшее, в конце концов, к возникновению самобытной русской театральной школы. Можно сказать, что в антрепризе накапливалась энергия, без которой вряд ли был возможен феномен Московского Художественного Театра. Именно в нем появились теория и методология сценического искусства, разработанные К. С. Станиславским и известные под условным названием «система Станиславского», в которой центральное место занимает императив сознательного управления подсознательными процессами творчества⁵³.

Появление театрального феномена под названием «Московский Художественный Театр» можно объяснить кардинальными изменениями, происходившими в российском обществе на стыке XIX и XX вв. Колоссальные трансформации в социально-экономической и политической сферах не могли не повлиять на культуру в целом. Феномен МХТ хорошо согласуется с возникновением и развитием русского модернизма. В литературе – это поэзия «Серебряного века», в изобразительном искусстве – такие направления как «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет» и др. Человек как уникальная личность становится краеугольным камнем в философии многих видов искусств, что в театральном деле впервые отчетливо прозвучало в постановках МХТ, особенно в пьесах А. П. Чехова. Ведь именно «...в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа и мысли...»⁵⁴. И тогда, добавим от себя к словам Астрова из пьесы «Дядя Ваня», общество, состоящее из отдельных людей, будет много лучше и чище, чем оно есть. Заметим попутно: акцент в художественном мире Чехова делается не столько на русском человеке, сколько на человеке вообще, что позволяет говорить о существовании в его творчестве элементов космополитизма⁵⁵.

Русский драматический театр после Октябрьской революции, как и многие другие виды искусства, включился в дело формирования и пропаганды пролетарской культуры. В большинстве своем театры такой направленности имели короткий век по причине отсутствия в них четкой художественной концепции. Выполнив поставленные перед ними

минирующей культуры, что происходило всегда и происходит сейчас в мультикультурных обществах во многих регионах мира.

⁵³ «Истинное искусство, – считал Станиславский, – должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного творчества». *Станиславский*. 1954. Т. 1. С. 287.

⁵⁴ Чехов. 1986. Т. 13. С. 83.

⁵⁵ Видимо, этим можно объяснить то, что его пьесы и инсценировки его рассказов идут во многих странах мира.

прикладные задачи, они в лучшем случае вливались в другие, более жизненные коллективы, в худшем – вовсе исчезали. Наиболее известным из таких театров был московский агитационный эстрадный коллектив под названием «Синяя блуза»⁵⁶, просуществовавший с 1923 г. по 1933 г. Очень похожие театральные группы возникали и в других городах⁵⁷, тематика выступлений которых ограничивалась злобой дня. Формы их выступлений были весьма разнообразными: пропагандистские стишки, хоровые декламации, спортивные упражнения, танцы и т.п. Часто, не имея своих помещений, такие театральные коллективы перемещались с места на место, выступая в городах (на заводах и фабриках) и в деревнях (в сельских клубах)⁵⁸.

Очень похож по эстетике на «Синюю блузу» был ленинградский Театр рабочей молодежи (ТРАМ), просуществовавший с 1925 г. по 1936 г. Строил он свою работу на опыте любительских клубных постановок «агитбригад» и «живых газет». Главными героями спектаклей были молодые рабочие, воинствующие строители новой жизни, утверждающие в быту и на производстве новое отношение к труду и новую мораль. Важную роль играли новые принципы организационной жизни коллектива и форма спектаклей, рассматриваемых руководителями театра как средство прямого вмешательства в повседневную жизнь. Этим были обусловлены такие художественные приемы как «наплывы» (резкие выходы актеров на авансцену), разрушение непрерывности сценического действия прямыми и неожиданными ораторскими обращениями в зрительный зал и другими формалистическими приемами.

Существовали и другие пролетарские театры, очень похожие друг на друга по своим художественно-эстетическим принципам, во многом противоположным традиционным нормам русского драматического искусства. По форме они напоминали площадные скоморошьи представления и были выражением быстро нарождающейся общественной идеологии, ставящей своей целью воспитание нового человека, отрицающего «старый мир», вплоть до его тысячелетней истории. Можно сказать, что ранний русско-советский драматический театр был незаменимым агитатором и пропагандистом коммунистического образа жизни. Это отразилось на его репертуарной политике, в которой всегда прева-

⁵⁶ Название это было взято потому, что все участники выступали в синей блузе – обычной одежде рабочих.

⁵⁷ Одно время их насчитывалось около четырехсот.

⁵⁸ В эстрадных спектаклях «Синей блузы» начинали творческую деятельность многие, ставшие затем известными, советские писатели, композиторы, актеры, режиссеры, художники.

лировала тематика, связанная с революционной героикой и советской действительностью.

В межвоенный период, распространяясь по всей территории страны, русский драматический театр играл важную роль интегратора различных культур Советского Союза и инициатора создания в республиках собственных национальных театров, которые участвовали как в процессе формирования советской полиэтнической нации, так и в укреплении «титულных наций» с их особым социально-политическим статусом в границах своих республик⁵⁹. Сценическое мастерство этих театров зиждилось на опыте русских драматических театров.

Изменилась в межвоенный период и зрительская аудитория; она становилась более разнообразной по социальному составу, чем в дореволюционный период. Этот факт воздействовал и на трансформацию самого драматического искусства. Оно, вместе с традиционно существующими эстетически-познавательными функциями, теперь должно было нести в массы импульсы воспитательно-агитационного характера. На исторической арене возникал новый социум, кардинально отличавшийся от дореволюционного. В нем формировались иные социально-культурные ориентиры, что было обусловлено, прежде всего, повышением общегосударственного образовательного уровня граждан СССР.

В контексте аксиологии всей советской культуры появляется и новая драматургия, ставящая своей целью прославление социалистической революции и последовавшей за ней эпохи строительства нового общества⁶⁰. Человек-революционер, человек-атеист, человек-строитель новой жизни заполняет театральные подмостки. Классическая драматургия, если и остается на них, то исполняет роль фиксатора ушедшего в прошлое человека. Пожалуй, из всех видов советского искусства русский театр вместе с развивающимся кинематографом нес на себе самую внушительную идеологическую нагрузку. Они, пользуясь фразеологией того времени, «ковали нового коммунистического человека». Неслучайно «вождь всех народов» так пристрастно опекал эти два вида зрелищного искусства. Мало кто удостоивался личной переписки со Сталиным, которая была у писателя и драматурга М. А. Булгакова, хотя его творчество во многом противоречило канонам так называемого «социалистического реализма». Его, хоть и не долгое и не совсем удачное, со-

⁵⁹ Трудно переоценить и культурное значение этих театров, особенно в сохранении этнических языков и этнической идентичности нерусских групп населения.

⁶⁰ Методическая основа любого литературного жанра была сформулирована в 1934 г. на Первом съезде советских писателей под названием «социалистический реализм».

трудничество с МХАТом было санкционировано политическими вер-
хами, взамен просьбы писателя эмигрировать из СССР.

Во время Великой Отечественной войны русский драматический театр⁶¹ в прямом и переносном смысле оказался на передовых позициях. Передвижные актерские бригады почти с самого начала боевых действий выступали перед бойцами Красной Армии, часто даже в непосредственной близости от линии фронта. И на фронте, и в тылу русский драмтеатр выполнял задачи пропагандистско-патриотического характера, способствуя углублению уже начавшегося до войны процесса интернационализации страны⁶². Не без его участия, особенно в послевоенное время, происходили общественные трансформации, приведшие к появлению типа человека, получившего теперь несколько иронично-уничижительное прозвище «гомо советикус», однако вполне адекватно отражающее суть присутствовавшего в нем социокультурного образа, который был вовсе не простым по содержанию и форме. С одной стороны, этот образ нес в себе незыблемость основ советского общественного устройства, с другой, в нем начали вызревать сомнения относительно правильности путей дальнейшего развития советского общества (что прежде всего было заметно в среде творческой интеллигенции). Именно такой человек стал заполнять зрительные залы драматических театров. Это хорошо почувствовало высшее руководство страны, приняв меры идеологического давления по всем направлениям, в том числе и по отношению к театру. 26 августа 1946 г. выходит Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»⁶³. В Постановлении содержится прямой упрек ведущим драматическим театрам в том, что пьесы советских авторов на современные темы оказались фактически вытесненными из их репертуаров. Документ из 10-ти постановляющих пунктов фактически диктует различным культурно-идеологическим инстанциям, вплоть до центральных советских газет, сделать все надлежащее, чтобы коренным образом улучшить качество современных советских пьес, выделяя для их постановок лучших режиссеров и артистов. Если к этому прибавить

⁶¹ Театры, ведущие свою деятельность на языках других этносов Советского Союза, не могли участвовать в выступлениях на фронте из-за интернационального состава Красной Армии. Русский же язык к этому времени являлся уже основным средством общения людей различных культур (национальностей) СССР.

⁶² После распада Советского Союза многие ветераны Великой Отечественной войны свидетельствовали, что на фронте никто не придавал никакого значения национальной (читай – этнической) принадлежности сослуживцев, что все они осознавали друг друга советскими людьми, несмотря на национальные различия.

⁶³ Журнал «Большевик». 14 августа 1946. С. 581.

другое Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором велась жесткая (на грани приговора) критика писателя М. М. Зощенко и поэтессы А. А. Ахматовой⁶⁴, то можно предположить, что уже в первый послевоенный год советское политическое руководство как бы предугадывало будущий неконформизм советской творческой интеллигенции. Для этого, правда, потребовалось еще около семи лет, когда смерть Сталина приоткрыла дверь для либерализации советского общества, получившей в отечественной истории название «хрущевская оттепель». Трудное и противоречивое течение этого процесса (достаточно вспомнить так называемую «бульдозерную выставку» в Манеже, некоторых художников которой Хрущев обозвал нецензурным словом) обернулось при попытке его замораживания в брежневскую эпоху расколом между политическим классом страны и культурной общественностью. В результате возникло (сначала подпольное, а затем открытое) такое социальное движение как диссидентство. Прямо русский драматический театр в нем не участвовал, но косвенно, посредством скрытых форм художественного воздействия на зрительскую аудиторию, он становился одной из культурных платформ советского либерализма. В большинстве своем это были театры Москвы, Ленинграда и нескольких других крупных городов СССР. В столице таким раньше других стал театр-студия «Современник». Он возник из группы выпускников школы-студии МХАТ, показавших в 1956 г. самостоятельно подготовленный спектакль по пьесе Виктора Розова «Вечно живые» в постановке Олега Ефремова – будущего художественного руководителя театра. Официальное открытие «Современника» произошло в 1958 г. В годы после разоблачения культа личности Сталина этот театр стал первым, заговорившим об истории страны и проблемах простого человека без всяческой идеологической начинки. И это со стороны зрителя не осталось незамеченным. Почти каждый спектакль «Современника» при постоянных аншлагах становился событием. К 50-летию Октябрьской революции была поставлена трилогия, состоящая из пьес «Декабристы» Зорина, «Народовольцы» Свободина и «Большевики» Шатрова и повествовавшая об истинных целях и идеалах русского революционного движения за почти столетний период. Запрещенная цензурными органами РСФСР трилогия вышла к зрителю только под личную ответственность министра культуры Е. А. Фурцевой.

В 1964 г. в ранее мало посещаемом Московском театре драмы и комедии произошло эпохальное событие: педагог театрального учили-

⁶⁴ Журнал «Большевик». 26 августа 1946. С. 587.

ща им. Щукина Ю. П. Любимов, поставив выпускной спектакль по пьесе Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», вместе с игравшими в нем артистами перенес его на сцену этого театра. Через некоторое время театр стал называться по своему московскому адресу «Театр на Таганке», а в народе – просто «Таганка»⁶⁵. В условиях советских идеологических установок спектакли «Таганки» были настоящим откровением. Политическое звучание каждого нового спектакля становилось все более противоречащим советскому официозу. Демократичные, антимишанские и весьма эстетически сложные спектакли насчитывали среди своих поклонников не только либеральную интеллигенцию, но и управленческую, чиновничью элиту. «В 1970-х билет в Театр на Таганке стал знаком престижа и у т.н. “буржуазной” прослойки, – наряду с дубленкой, фирменными джинсами, машиной, кооперативной квартирой»⁶⁶.

Либеральные настроения «хрущевской оттепели» не обошли и драматические театры Ленинграда, хотя справедливости ради надо сказать, что таких острых эксцессов с властью, которые наблюдались в Москве, им удалось избежать. Элементы свободомыслия и острой публицистики наблюдались в постановках таких ленинградских театров, как Большой драматический театр под руководством Г. А. Товстоногова («Мещане» А. М. Горького, «Идиот» Ф. М. Достоевского, «История лошади» Л. Н. Толстого) и Театр им. Ленсовета («Таня» и «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова, «Человек со стороны» И. М. Дворецкого).

Таким образом, русский драматический театр послевоенного периода вместе с другими сферами советской культуры и искусства активно участвовал в процессе трансформации советского общественного сознания, приведшего страну к «горбачевской перестройке». В ходе её вновь, но в более острой и радикальной форме, чем в хрущевское время, развернулась антисталинская риторика⁶⁷, постепенно перераставшая в откровенный антисоветизм, и театр не остался в стороне от этого процесса. В конце 1980-х гг. на сценах не только русских драматических театров, но и драмтеатров так называемых «титовых наций», шли спектакли, отображавшие радикальные перемены советском обществе и

⁶⁵ Может быть, в этом названии просматривалась ассоциативная память о когда-то существовавшей недалеко от театра тюрьме, прозванной в простонародье «Таганкой» и прославленной в одной из блатных песен, многие из которых на заре своего творчества пел Владимир Высоцкий – один из ведущих актеров театра.

⁶⁶ Онлайн Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. – URL: www.krugosvet.ru/enc/kultura.

⁶⁷ Достаточно вспомнить роман А. Н. Рыбакова, в котором особое разоблачение автора пало не столько на весь период тоталитарного советского строя, сколько на 1930-е гг. – время чистки партии «отцом всех народов».

в «гомо советикусе». Драматический театр этого времени констатировал конец длительного процесса исчезновения советского человека и появления на его месте предтечи человека постсоветского.

Либерализм постсоветского периода утвердил уже ранее нарождавшуюся тенденцию развития постмодернизма во всех областях общественного бытия. В драматическом искусстве постмодерн наиболее остро проявил себя в форме театрального действия⁶⁸, когда сплошь и рядом на сцене обнаженные актеры изображают весь набор физиологических отправления человека. Главной целью нынешних театральных режиссеров является эпатаж публики, когда разум зрителя судорожно мечется и никак не может отыскать на сцене хоть какого-нибудь подобия логики и смысла. Тексты, чаще всего скороговоркой проговариваемые актерами (тут уж нет ни малейшего места для «не верю» Станиславского), настолько бредовы и нелепы, что вызывают ассоциации с пациентами чеховской палаты номер шесть.

Драматический театр, освободившись от цензуры и находясь в свободном плавании «без руля и без ветрил», стал неким зеркалом постсоветского общества. «Героями нашего времени» на театральной сцене являются теперь или преуспевающий человек, как правило, пришедший к этому своему социальному статусу, мягко говоря, не совсем честным путем (он совершенно незаслуженно назван СМИ «олигархом»), или напротив – падший до самого основания маргинал, беспощадно-уничижительно звучащий в русской аббревиатуре как «бомж». Правда, как считают некоторые театральные критики, «пьесы современных драматургов сегодня в России мало ставят, их, кажется, почти никто не читает, поскольку это как будто и не литература. Когда начинают оперировать числом новых пьес, поставленных за год, сезон или полусезонье, не считаются с общим числом премьер, в котором современная “составляющая” теряется. Давит груз классических “забот” русской сцены»⁶⁹. «Заботы» эти, правда, игнорируют время и место действия: Ромео и Джульетта выходят на сцену, обустроенную строительными лесами, в джинсах и любят друг друга как-то бесстрастно, обыденно, буднично, а средневековая кровная вражда Монтекки и Капулетти происходит как бы понарошку. И так почти со всеми пьесами и инсценировками классиков мировой литературы. Увидеть и услышать на сцене человека навсегда ушедших времен с его мыслями, чувствами, скорбями, искусше-

⁶⁸ Формалистические приемы театров Культпросвета и Мейерхольда были детской забавой по сравнению с тем, что можно увидеть в последние двадцать лет на сценах многих российских театров.

⁶⁹ *Заславский* [Электронный ресурс]. – URL: www.zaslavski.ru

ниями (в соответствующих декорациях) в современном театре – вещь почти невозможная. Осовремененные Чехов и Достоевский (произведения этих гениев русской литературы чаще всего ставятся на наших сценах) предстают такими, что узнать их можно лишь с подсказчиком, прошедшим специальный курс разгадывания нынешних сценических изощрений. Человек как личность, как индивид, наконец, как представитель социума с театральными подмостков просто исчез; по сценам бродят сплошные «тени отца Гамлета». Сюжетно-смысловая составляющая драматургии, даже классической, утопает в формалистических трюках, и на этом фоне, как ни странно это прозвучит, пьесы классиков театра абсурда Ионеско, Мрожека и Беккета⁷⁰ кажутся хорошо логически выстроенными и в смысловом плане абсолютно завершенными. В них стулья, море, магнитофон и разные другие предметы одушевляются и олицетворяют на сцене человека с его вечными проблемами: жизнь и смерть, любовь и ненависть, вера и неверие и т.д. В нынешних же постановках русской классики все происходит наоборот: Лопухины, дяди Вани, Опискины, Карамазовы в «режиссерских находках» – существа не совсем живые, если не сказать – мертвые. Они лишь имитируют чувства и мысли, что, по мнению создателей таких постановок, и есть «правда жизни»; однако воспринимать такую правду из зрительного зала грустно, ибо она узнаваема из нашей обыденности, и поэтому скучна и неинтересна. Она, если так можно выразиться, бесчеловечна в своей обнаженной человечности. Театр призван нести зрителю художественную правду, которая, по меткому замечанию писателя А. М. Максимова «...отличается от обычной тем, что она – уникальна, для того чтобы ее увидеть и воспроизвести, нужен как минимум талант. Мне кажется, что на сегодняшней сцене явный дефицит именно такой правды»⁷¹. Парадоксальным является то, что это явление стало результатом полной творческой свободы в искусстве, тогда как в тоталитарную эпоху при жестком давлении со стороны коммунистической идеологии, художественной правды на сцене было значительно больше. Да и гениев русской сцены в те времена зритель мог видеть гораздо чаще, чем теперь.

Либералы всех мастей постоянно твердят, что все наши нынешние проблемы в социуме и отдельном человеке есть следствие переходного периода. Но весь вопрос вот в чем: переход, откуда – более или менее ясен, но вот куда?! На место «гомо советикуса» постепенно, но неумолимо приходит так называемый «постсоветский человек», похожий на

⁷⁰ Парадокс: пьесы этих авторов все реже идут на наших сценах.

⁷¹ Максимов. 2010.

героя мультфильма «Ёжик в тумане», и именно таким он предстает в современном русском драматическом театре.

Попытка смоделировать этот образ современной публицистикой также выглядит не очень убедительной. Например, по мнению российского журналиста М. Л. Шевченко, «постсоветский человек является... ухудшенной (в смысле социальной дисциплины) копией западного буржуа, столь долго бывшего идеалом для элит (антисоветских проектировщиков будущего) советского времени, реализовавших свои убогие мечты в 1991 году»⁷². Будущее постсоветского человека видится автору приведенной выше цитаты в становлении новой ментальности. Это, по его мнению, должен быть «...человек, воплощающий в себе самое лучшее, что выражено и проявлено в русской свободной культуре, и осмысливший и отринувший соблазны, приводящие человека в состояние социально-психической матрицы»⁷³. Красиво сказано, но уж очень высокопарно, а поэтому не очень понятно.

Остается лишь надеяться, что российская общественная мысль, включая социальные науки, в содружестве с культурой, сначала нащупают, а потом создадут наиболее оптимистический сценарий развития постсоветского человека. И пусть русский драматический театр, занимающий во всемирной истории культуры одно из передовых мест, внесет в этот сценарий свою ощутимую лепту. Тем более, что его кризис, пик которого пришелся на рубеж второго и третьего тысячелетия, кажется, постепенно уходит в прошлое⁷⁴.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в. / Вступ. ст. и ком. И. М. Кудрявцева. М.-Л., 1957.
- Большевик. 14, 26 августа 1946.
- Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. VII. Гл. II. М., 1883.
- Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М., 1937.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х тт. Т. 4. Репринтное издание. М., 1991.
- Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. VII. Гл. II. М., 1883.

⁷² *Шевченко* [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rosbalt.ru/2006/06/27/258225.html>

⁷³ Там же.

⁷⁴ На это указывает появившаяся в последние время тенденция критического осознания позднесоветского и постсоветского периода в истории русского драматического театра.

- Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М., 1937.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х томах. Т. 4. Репринтное издание. М., 1991.
- Достоевский Ф. М.* // Время. 1861.
- История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. М., 1987.
- Кирпичников А. И.* К вопросу о древнерусских скоморохах. Сб. ОРЯС. Т. 52. СПб. 1891.
- Костомаров Н. И.* Русские нравы. М., 1995.
- Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. М., 1967. Изд. 5-е. Т. 20.
- Максимов А. М.* Поговорим со Станиславским? // Российская газета. Федеральный выпуск № 5326 (247). 1.11.2010.
- Марр Н. Я.* Избранные работы. В 5-ти томах. Т. 2. Л., 1936.
- Онлайн Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. – URL: www.krugosvet.ru/enc/kultura
- Полное собрание законов Российской Империи (ПСЗ). Т. XIV. № 10559. СПб., 1830. Православие для всех. Кострома. 2000.
- Ранчин А. М.* Вишневый лес: А. Н. Островский и А. П. Чехов: опыт сопоставительного анализа [Электронный ресурс]. – URL: <http://articles.excelion.ru/science/literatura/soch/13138.html>
- Пастухов В. Б.* Культура и государственность в России: эволюция евроазиатской цивилизации [1990] [Электронный ресурс]. – URL: www.archipelag.ru/geoeconomics/kapital/system/
- Русская история в портрете. Островский А. Н. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rulex.ru/01150232.htm>
- Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М., 1987.
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
- Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений в восьми томах. Том 1. М., 1954 [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.rus/s/stanislavskij_k_s/text_0010.shtml
- Театральное дело № Григория Завлавского [Электронный ресурс]. – URL: www.zaslavski.ru
- Фрэнсис Е. П.* Скоморохи и церковь // Скоморохи в памятниках письменности. СПб., 2007.
- Чехов А. П.* 1986 – Чехов А. П. Сочинения в восемнадцати томах. Т. 13. Пьесы 1875–1904. М., 1986.
- Шевченко М. Л.* Постсоветский человек: становление ментальности // Информационное агентство «Росбалт» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rosbalt.ru/2006/06/27/258225.html>
- Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. М., 1991.
- Заринов Игорь Юрьевич**, кандидат исторических наук, Институт этнологии и антропологии РАН, старший научный сотрудник; izarinov@yandex.ru