Крылова Вера Климентьевна

"…КОМЕДИЯ СУДА… БЕСПАРДОННАЯ ИГРА В ТЕАТР…" В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА (1920-1940-Е ГГ.)

В статье отражается роль театра в процессе формирования советских ценностей, его соотношение с судом и, в частности, с "товарищескими судами" в постреволюционное время и период 1920-1930-х гг., "судами чести", "судами общественности" в 1940-е годы, которые, в свою очередь, можно сопоставить с театральными представлениями. Подобного рода судилища во многом решали судьбу человека. "Суды чести", "суды общественности", проводимые над обычными гражданами, деятелями культуры, писателями, драматургами, театральными, литературными критиками, подчас превращались в трагифарс и нередко заканчивались человеческими трагедиями.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (18): в 2-х ч. Ч. I. С. 94-104. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

5. **О Федеральной таможенной службе**: Постановление Правительства Российской Федерации от 26.07.2006 № 459 // СЗРФ. 2006. № 32.
6. **Об утверждении Перечня объектов и технологий, имеющих высокую энергетическую эффективность, осуществление инвестиций в создание которых является основанием для предоставления инвестиционного налогового кредита**: Постановление Правительства Российской Федерации от 12.07.2011 № 562 // СЗРФ. 2011. № 29.
7. **Об утверждении Правил подготовки нормативных правовых актов федеральных органов исполнительной власти и их государственной регистрации**: Постановление Правительства Российской Федерации от 13.08.1997 № 1009 // СЗРФ. 1997. № 33.
8. **Об утверждении Регламента Министерства финансов Российской Федерации**: Приказ Министерства финансов Российской Федерации от 23.03.2005 № 45н // Бюллетень нормативных актов федеральных органов исполнительной власти. 2005. № 17.
9. **Ответ на частный запрос** [Электронный ресурс]: Письмо Министерства финансов Российской Федерации от 05.03.2011 № 03-03-06/1/127. Доступ из справ.-прав. системы «КонсультантПлюс».
10. **По жалобам акционерного общества «Энергомаш» и открытого акционерного общества «Табачная фабрика "Омская"» на нарушение конституционных прав и свобод пунктом 4 статьи 8 Закона Российской Федерации «О налоге на добавленную стоимость»**: определение Конституционного Суда Российской Федерации от 14.12.2000 № 258-О // СЗРФ. 2001. № 6.
11. **Разъяснения положений налогового законодательства в части статьи 34.2 Налогового кодекса РФ**: Письмо Министерства финансов Российской Федерации от 07.07.2007 № 03-02-07/2-138 // Документы и комментарии. 2007. № 17.
12. **Шахмаметьев А. А.** Подзаконные акты в правовом регулировании налогообложения в Российской Федерации // Право. 2010. № 1. С. 21-34.

SUBLEGISLATIVE NORMATIVE-LEGAL ACTS IN TAX LAW SOURCES SYSTEM

Ol'ga Al'bertovna Krasnoperova, Ph. D. in Law, Associate Professor
Russian Federation Federal Assembly Federation Council Apparat
krasnolga@mail.ru

The author analyzes the role and significance of sublegislative normative acts creation as tax law sources, considers the system of federal executive bodies authorized to issue normative-legal acts on taxation, and studies the problem of the differentiation between the Ministry of Finance acts of normative and “explanatory” character.

Key words and phrases: tax law sources; sublegislative normative-legal acts; delegated legislation; written explanation on tax law application; state registration of normative-legal acts.

УДК 792.073:792.03

В статье отражается роль театра в процессе формирования советских ценностей, его соотношение с судом и, в частности, с «товарищескими судами» в постреволюционное время и период 1920-1930-х гг., «судами чести», «судами общественности» в 1940-е годы, которые, в свою очередь, можно сопоставить с театральными представлениями. Подобного рода судилища во многом решали судьбу человека. «Суды чести», «суды общественности», проводимые над обычными гражданами, деятелями культуры, писателями, драматургами, театральными, литературными критиками, подчас превращались в трагифарс и нередко заканчивались человеческими трагедиями.

Ключевые слова и фразы: суд; театр; «товарищеский суд»; «суд чести»; «суд общественности»; трагифарс; физическое, духовное насилие.

Вера Климентьевна Крылова, кандидат искусствоведения
Сектор истории
Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера
Сибирское отделение Российской академии наук
kvkrepressgur@mail.ru

«…КОМЕДИЯ СУДА… БЕСПАРДОННАЯ ИГРА В ТЕАТР…» В СИСТЕМЕ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА (1920-1940-Е ГГ.)©

- Кому же от большевиков стало лучше?
- Всем стало хуже и первым делом нам же, народу!

(Из разговоров на митинге в толпе).
Иван Бунин. «Окаянные дни»

Что может быть общего между судом и театром? На первый взгляд, ничего. Вопреки общепринятым представлениям все же попытаемся отыскать точки соприкосновения между ними, а также мерой их воздействия

© Крылова В. К., 2012

на социум. Понятно, что в результате разбирательства (или анализа поступка того или иного действия) суд дает оценку и выносит свое решение. Деятельность театра оценивает публика своим присутствием или игнорированием представлений, чем и осуществляет свой «зрительский суд». В свою очередь, театр не может не выносить на суд зрителей свое творчество, так как он зависим от публики и выстраивает свой репертуар, учитывая ее запросы и потребности. При всем том в период создания советского театра ему отводилась роль идеологического ретранслятора, а его предложения не всегда совпадали с «запросами и потребностями публики». Более того, история знает множество примеров, когда суд превращался в театрализованное действие, а театральная сцена – в судебное разбирательство. Вопрос в том, какая цель преследуется при создании подобного ноу-хау. Какое влияние оказывает на общество эта схема и каковы ее последствия?

Как известно, публичная казнь, проводимая во многих государствах, имела не только воспитательное значение, но и содержала в себе элементы театральности. Примеров тому, запечатленных в литературе и живописи, много. Вспомним хотя бы, как многогранно Стефан Цвейг описывает подготовку Марии Стюарт в одноименном романе к своей публичной казни, и как затем ведет себя публика.

«На многие торжества одевалась Мария Стюарт: на коронации и крестины, на свадьбы и рыцарские игрища, на прогулки, на войну и охоту, на приемы, балы и турниры, – повсюду являясь в роскошных одеждах, зная, какой властью обладает на земле красота. Но никогда еще ни по какому поводу не одевалась она так обдуманно, как для величайшего часа своей судьбы – для смерти. Уже за много дней и недель продумала она, должно быть, достойный ритуал своей кончины, тщательно взвесив каждую деталь. Платье за платьем перебрала она, верно, весь свой гардероб в поисках наиболее достойного наряда для столь небывалого случая; можно подумать, что и как женщина в последней вспышке кокетства хотела она оставить на все времена пример того, каким венцом совершенства должна быть королева, идущая навстречу казни. Два часа, с шести до восьми, одевают ее прислужницы. Не как бедная грешница в убогих лохмотьях хочет она взойти на плаху. Великолепный, праздничный наряд выбирает она для своего последнего выхода, самое строгое и изысканное платье из темно-коричневого бархата, отделанное куньим мехом, со стоячим белым воротником и пышно ниспадающими рукавами. Черный шелковый плащ обрамляет это гордое великолепие, а тяжелый шлейф так длинен, что Мелвил, ее гофмейстер, должен почтительно его поддерживать. Снежно-белое вдовье покрывало овевает ее с головы до ног. Омофоры искусной работы и драгоценные четки заменяют ей светские украшения, белые сафьяновые башмачки ступают так неслышно, что звук ее шагов не нарушит бездыханную тишину в тот миг, когда она направится к эшафоту. Королева сама вынула из заветного ларя носовой платок, которым ей завяжут глаза, – прозрачное облачко тончайшего батиста, отделанное золотой каемкой, должно быть, ее собственной работы. Каждая пряжка на ее платье выбрана с величайшим смыслом, каждая мелочь настроена на общее музыкальное звучание; предусмотрено и то, что ей придется на глазах у чужих мужчин скинуть перед плахой это темное великолепие. В предвидении последней кровавой минуты Мария Стюарт надела исподнее платье пунцового шелка и приказала изготовить длинные, по локоть, огненного цвета перчатки, чтобы кровь, брызнувшая из-под топора, не так резко выделялась на ее одеянии. Никогда еще осужденная на смерть узница не готовилась к казни с таким изощренным искусством и сознанием своего величия… <…>

В глубине парадного зала Фотерингейского замка… воздвигнут помост, покрытый черной холстиной, наподобие катафалка. Перед обитой черным колодой уже поставлена скамеечка с черной же подушкой, на нее королева преклонит колена, чтобы принять смертельный удар… На эту величественную в своей страшной простоте сцену могут взойти только жертва и ее палачи; зрители теснятся в глубине зала… Охраняемый солдатами, там воздвигнут барьер, за которым сгрудилось человек двести дворян, сбежавшихся со всей округи, чтобы увидеть столь неслыханное, небывалое зрелище – казнь венценосной королевы. А перед запертыми дверями замка сотнями и сотнями голов чернеют толпы простого люда, привлеченного этой вестью; им вход запрещен. Только дворянской крови дозволено видеть, как проливают королевскую кровь… С гордо поднятой головой всходит Мария Стюарт на обе ступеньки эшафота... Воцаряется тишина. Она знает, что теперь последует… Едва лишь черный плащ и темные одеяния падают с ее плеч, как под ними жарко вспыхивает пунцовое исподнее платье, а когда прислужницы натягивают ей на руки огненные перчатки, перед зрителями словно всколыхнулось кроваво-красное пламя – великолепное, незабываемое зрелище... На минуту ужас сковывает зрителей, все затаили дыхание, никто не проронил ни слова… Щадя чувства зрителей, на обезглавленное тело… поспешно набрасывают черное сукно… На другое утро весь Лондон уже знал о свершившейся казни. Великое ликование охватило при этом известии всю страну» [46].

Казнь на площади, в присутствии тысяч людей – обычное явление для многих государств и для России XVII-XVIII вв. в том числе. Достаточно вспомнить художественное полотно В. Сурикова «Утро стрелецкой казни», на котором изображена сцена суда над восставшими стрельцами. Затем казнь Степана Разина, Емельяна Пугачева, декабристов. Так же, как и С. Цвейг, в своей повести «Тарас Бульба» Н. Гоголь со всеми подробностями описал казнь в Варшаве. Этнограф, писатель, художник, путешественник голландец К. де Бруин в своем «Путешествии в Московию» начала XVIII в. описывает «ужасную казнь» в Москве над «50-летней женщиной, убившей своего мужа, которую присудили зарыть живою в землю по самые плечи» [5, с. 58].

Все это звенья одной цепи в деле воспитания подданных в духе законопослушания. «“Педагогическое” значение казни считалось одной из главных причин устройства этой кровавой экзекуции. Зрелище казней, мучений преступника служило грозным предупреждением всем настоящим и будущим нарушителям законов, “дабы, смотря на то, другие так продерзостно”» [2] не поступали. «Казни собирали огромное число зрителей – тысячи горожан, жителей окрестных деревень съезжались на площадь задолго до экзекуции» [42, с. 94].

Действительно, в казни, во всем ее церемониале и ритуале была своя театральность: «Публичная казнь, да еще людей известных, была всегда грандиозным представлением, настоящим спектаклем, в которых были: знаменитый герой, сценарий, действо-ритуал, трагический апофеоз и непременное звуковое сопровождение – флейты, а главное барабаны, задававшие всему действу ритм» [2]; «Чинить ему наказание при барабанном бое, бить морскими кошками нещадно» [19, с. 288].

Театральность казни «подчеркивало и то, что действо это происходило на “сцене” – возвышенном, обозреваемом со всех сторон помосте, как, к примеру, в Москве – Лобном месте, ружейными приемами и перестроениями стоящих в каре войск, самим внезапным явлением на пустом до этого помосте множества людей – каждый со своей ролью. Они больше смотрели на вышедших и застывших перед произносимым царским словом “актеров”. Люди смотрели на палача, но более всего на “главного героя театра казни” – самого преступника» [2]. Описывая «экзекуцию над семьей Лопухиных, приговоренных императрицей Елизаветой к смерти, но помилованных на эшафоте, французский дипломат Далион даже употребил театральный термин: “Наконец, трагедия сыграна, но сцена не была окровавлена”» [36, с. 167].

Во второй половине XIX века в России был введен институт адвокатуры. При этом за публикой сохранялось право присутствия на заседаниях, как со стороны потерпевшего, так и со стороны защиты, а в прессе появилась рубрика «Из зала суда». Репортеры, писавшие о судебных процессах, не только сравнивали их со спектаклями в театре, но и публиковали материалы в театральных журналах. «Залы судов полны, залы судов собирают публику. Там пользуются биноклями, аплодируют, устраивают овации. Ещё немного и раздастся крик “Браво” или даже “Бис” по адресу какого-нибудь защитника» [16, с. 53]. В этом смысле особенно прославился адвокат А. Ф. Кони, которому летом 1919 г. уже было 75 лет, тем не менее сенатор «за пролетку и крупу вознамерился “служить пролетариату”, о чем и дал знать “самому” Луначарскому» [11].

Социум послеоктябрьского времени формировался как своеобразная театральная среда, которая, соединяя в себе прошлое и настоящее, могла служить не только почвой театру, но и основой для театроведческого анализа такой ищущей личности, как Н. Н. Евреинов. Мир, согласно Евреинову, «интересен постольку, поскольку театрален или может быть театрализован. Реальное проявление господства “театральности” в частной и общественной жизни человека – “театрализация”. Движущая сила театрализации – неразложимый на составляющие и необъяснимый рационально “инстинкт преображения/театрализации” – не менее древний, чем инстинкт самосохранения или продолжения рода, и, по мнению Евреинова, более сильный. Непосредственно наиболее тесным образом с понятием театрализации связано понятие “театра в жизни”. Практически любой значительный социокультурный феномен Евреинов склонен был рассматривать как театр. Для обозначения всепроникающей власти театра Евреинов вводит термин “театрократия”. Под ней предполагается и вскрытие театрального смысла всего происходящего, театрократическое осознание жизни, и ее театрократическое упорядочение. По Евреинову, “мания театрализации” – существеннейшая черта именно русской жизни» [40].

Одну из таких картин «театрализации жизни», которыми была полна революционная Россия, Евреинов приводит в работе «Театр и эшафот», касаясь «вопроса о происхождении театра как публичного института». «Осенью 1917 года в Петербурге мне довелось присутствовать при гнусной сцене самосуда наших Сенновских обывателей над одним мясником. Правда, его не били, не мучили, не терзали физически, но то, что с ним проделывали, было почти однозначаще: ему взвалили на плечи груды тухлого мяса, а на грудь привесили дощечку с надписью “Мародер” и в таком виде его, престарелого отца семейства, возили, стоя на извозчике, возили медленно как по Сенной, так и по прилегающим к ней улицам, возили на показ всем обывателям. И обыватель густо толпился, чтобы насладиться этим мрачным зрелищем. Я никогда не забуду выражения глаз у некоторых из замеченных мною. Такой взор я встречал лишь у зрителей Народного Дома на представлениях “душераздирающих драм”. Аналогия между театром и эшафотом стала напрашиваться сама собой. Похоже! Сходственно! Действительно, пожалуй, можно сравнить одно с другим. И вот мне захотелось проверить, имеет ли эта аналогия прочные исторические корни? В результате такого желания я вновь взялся за проверку основ публичного театра» [17].

А примеров было больше чем достаточно. «С сегодняшнего дня даже для самого наивного простеца становится ясно, что не только о каком-нибудь мужестве и революционном достоинстве, но даже о самой элементарной честности применительно к политике народных комиссаров говорить не приходится, – приводит выдержку из горьковской “Новой Жизни” еще один наблюдатель публичного театра – Иван Бунин. – Перед нами компания авантюристов, которые ради собственных интересов, ради продления еще на несколько недель агонии своего гибнущего самодержавия готовы на самое постыдное предательство интересов родины и революции, интересов российского пролетариата, именем которого они бесчинствуют на вакантном троне Романовых» [6].

Между тем в эту «компанию авантюристов» или «дирижеров» строящейся Советской власти, вооруженных лозунгами: «Земля – крестьянам», «Заводы – рабочим», игравших на самых низменных чувствах масс, входила и Мария Федоровна, вторая жена известного к тому времени писателя. «Пока для Горького большевики, при случае, были “мерзавцами”, – писала в те годы в своей “Черной книжке” З. Гиппиус, – выжидала и Марья Федоровна. Но это длилось недолго. И теперь, – о, теперь она “коммунистка” душой и телом. В роль комиссарши – министра всех театрально-художественных дел – она вошла блестяще; в буквальном смысле “вошла в роль”, как прежде входила на сцене, в других пьесах. Иногда художественная мера изменяет ей, и она сбивается на роль уже не министерши, а как будто императрицы («ей Богу, настоящая “Мария Федоровна”», восклицал кто-то в эстетическом восхищении). У нее два автомобиля, она ежедневно приезжает “к приему” в свое министерство, в захваченный особняк на Литейном» [11].

Но вот все чаще из уст городской и сельской публики стали звучать два слова – «переворот» и «заручиться». И тогда «до переворота» все спешили «заручиться» чьей-либо поддержкой. «Спешит и Марья Федоровна А-ва (*Андреева – В. К.*). На днях А-ский, зайдя по делу к Горькому, застал у М. Ф. совсем неожиданный “салон”: человек 15 самой “белогвардейской” породы. Говорят о перевороте, и комиссарша уже играет на этой сцене совсем другую роль: роль “урожденной Желябужской”. Вот и “заручилась” на случай переворота» [Там же]. Как видим, со сменой обстоятельств – трансформировалась и людская «театрализация».

В свою очередь, революционные события резко изменили отношения человека и общества, суда и госуправления, художника и власти. В борьбе за монополию власть уничтожала оппозиционные сообщества и группировки во всех отраслях культуры, старалась максимально централизовать управление государством и обществом. Вместе с ЧК появились так называемые «Тройки», «Особые совещания», просто «Революционный суд», которые «без волокиты», без адвокатов, без «прений сторон» решали судьбы людей ускоренным, упрощенным методом по самой примитивной схеме, в которой никто не имел права усомниться. Внезапно следовал арест, создавалась видимость скорого дознания, выносился приговор и тотчас же приводился в исполнение. В спектакле «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского офицеров и матросов расстреливают «тут же, на месте» [7, с. 30-31]. Именем «Революционного суда» такие самосуды учинялись как в гражданской, так и в военной среде. В «период гражданской войны (и не только) во многих губчека практиковались расстрелы без всяких приговоров. <…> В подвале Красноярского губчека без суда и следствия был расстрелян гражданин Д. <…> В Тюменском – троих расстреляли прямо во дворе губчека» [44]. «Казнь внезапная, негласная, в подвале без всяких внешних эффектов, без объявления приговора, – писал Владимир Зазубрин в своей повести “Щепка”, – становилась обычным явлением. – Огромная, беспощадная, всевидящая машина неожиданно хватает свои жертвы и переламывает, как в мясорубке. После казни нет точного дня смерти, нет последних слов, нет трупа, нет даже могилы. Пустота. Враг уничтожен совершенно» [22].

В постреволюционный период суд и театр особенно сблизили свои позиции. Первый служил репрессивным орудием нового режима, второй – ретранслятором идеологических инструментов агитации и пропаганды, «орудием коммунистического воспитания». Но и судебные, и театральные зрелища должны были внедрять в массовое сознание нормы поведения и ценности режима пролетарской диктатуры, а диктатура – это насилие.

«Революция! Никакой философии! Расстрелять!». Все эти методы устрашения без суда и следствия вождь революции В. И. Ленин объяснял «революционной целесообразностью». Именно ею и руководствовался рядовой Сысоев, а затем комполка из спектакля «Первая конная» Вс. Вишневского, преследуя белого офицера. В финале эта же «революционная целесообразность» [8, с. 155] «требует» арестовать его, хотя в этом не было надобности. Расстрел царской семьи династии Романовых по личному указанию Ленина тоже подходил под эту формулировку. «…За несколько недель перед казнью Романовых я мимоходом заметил, – писал Л. Троцкий, – следовало бы ускорить процесс царя… Я предлагал открытый судебный процесс… В разговоре со Свердловым я спросил: “А где царь?” – “Конечно, расстрелян”, – ответил он. – А семья где? / – И семья с ним. / – Вся? / – Вся, а что? / – А кто решил? / – Мы здесь решили. Ильич считал, что нельзя оставлять им живого знамени, особенно в нынешних трудных условиях» [45, с. 100-101]. Руководствуясь все той же «революционной целесообразностью», народу «было объявлено, что казнен только царь, а семья эвакуирована в другое место» [1, с. 78]. Что и говорить! Такому «инстинкту театральности» Ильича мог бы позавидовать любой актер!

В 1918 г. (и не только) Ленин настаивал: «…повесить (непременно повесить, дабы народ видел) не меньше 100 заведомых кулаков; опубликовать их имена; отнять у них весь хлеб; назначить заложников богатеев, кровопийц» [30, д. 6, л. 898]. По его мнению, «суд должен не устранять террор, а обосновать и узаконить его» [29, с. 189-190]. Причем «террор необходимо организовать так, чтобы работа палача-исполнителя почти ничем не отличалась от работы вождя-теоретика. Один сказал – террор необходим, другой нажал кнопку автомата-расстреливателя. Ведь революция – это… “справедливый террор”… это не корчи героев Достоевского, которые стоят над бездной вопроса, все ли позволено. В конце концов, для нее не важно, кто и как стрелял. Ей нужно только уничтожить своих врагов» [20]. Расстрел – это ее работа. «Черная работа». В августе 1918 г. после подавления крестьянского восстания против Советской власти в селе Сепыч Оханского уезда Пермской губернии приехавшая «ЧК вынесла постановление о расстреле 83 человек и тут же привела приговор в исполнение» [14, с. 72].

Каким должен быть театр в этот период и должен ли он быть, если сама жизнь уже – «театрализация», при которой разыгрывается сплошная «комедия служения народу», проводится «кровавая комедия суда», ведется «беспардонная игра в театр»? [18, с. 48]. Особо «преданные делу революции» деятели Пролеткульта так и считали: нужно «отказаться от профтеатра, отбросить его репертуар в целом, игнорировать все методы театральной техники» [9, с. 67], а представления можно устраивать на улицах и площадях – народу больше. А где народ, там «“здравый театральный инстинкт”, оформившись и пройдя “искус театрального опыта”, приведет к рождению новых пролетарских драматургов» [26, с. 67]. В качестве веских доводов «своей теории», к примеру, П. Керженцев приводил книгу Н. Евреинова «Театр для себя», в которой, как ему показалось, «с большим остроумием доказано, как силен в человеке “инстинкт театральности”! Надо не столько “играть для народной аудитории”, сколько следует помочь этой аудитории играть самой» [Там же]. Вот почему в голодной тогда стране повсюду устраивались уличные, площадные «массовые празднества и “действа”, связанные с датами “красного календаря” и крупными историческими событиями, [которые должны были] оказывать свое революционизирующее, агитационное воздействие на зрителей» [12, с. 29]. Театр на арене, театр на площади не мог создать глубокие характеры, но зато он имел «свое главное действующее

лицо» – массу, толпу. На взгляд устроителей подобного рода представления, была возможность «вовлекать зрителя» в действие пьесы. Все зависело «от постановщиков, актеров и самих зрителей, в какой форме пройдет это слияние зала со сценой в одном творческом порыве» [25, с. 43].

Отвечая на вопрос, каким должен быть театр, А. В. Луначарский старался не замечать той самой «черной работы» революции. В ней он видел «орлиный полет», «нечто колоссальное, сразу всякому ощутимое, героизм, именно – героизм, огромный порыв к будущему, переоценка всех ценностей» [32, с. 2]. Для новой трагедии должны быть присущи «мотивы, потрясающие старый мир, пламенные мечты о будущем, самопожертвование во имя будущего» [Там же]. Вот тогда-то беглый казак Емельян Пугачев, донской – Степан Разин и все, кто возглавлял «расстрельную промышленность» из преступников, на сценах театров превратились в героев, стойких борцов за народное счастье. Всем им театр вынес «оправдательный приговор» – «Невиновны!»

Для внедрения в сознание молодого поколения новых революционных ценностей и «образа врага» (а в этом новым «режиссерам власти» не было равных в мире) проводились «театрализованные суды», на которых давалась политическая и идеологическая оценка событиям прошлых, либо только что минувших лет. В школах, в других учебных заведениях, в театрах после спектаклей стали обыденными суды над «буржуями», героями литературных произведений, «контрой», отсюда появилось слово «приконтромить» – уничтожить, в какой-то степени копирующие «Страшный суд над королями» П. Марешаля периода французской революции. Такого рода «Судов» было неисчислимое множество, среди которых и «Суд над Врангелем», «Суд над кронштадтскими мятежниками», «Суд над Деникиным», «Суд над Дантесом», «Суд над домом Романовых», «Суд над 1924 годом». В последнем в роли судей выступали комсомольцы и пионеры. «Общественный обвинитель» перечислил все «злодеяния и преступления виновного», а «свидетели» из числа собравшихся, с «выражением скорби и утраты» на лицах, «ожесточенно обвинили повинного во всех смертных грехах, и прежде всего в убийстве вождя мирового пролетариата В. И. Ленина. После прения сторон суд вынес свой вердикт – Расстрелять!» [13].

В этом отношении исправительные учреждения тоже не оставались в стороне. «Многогранная» деятельность судов должна была способствовать более быстрой «перековке сознания» осужденных средствами наглядной, а главное, «доходчивой агитации». Там проводились «инсценированные агитсуды». В своем «Архипелаге...» А. И. Солженицын иронизировал по этому поводу. «“Инсценированные агитсуды!” Ораторий на тему сентябрьского пленума ЦК 1930 года! Музыкальный скетч “Марш статей Уголовного кодекса” (58-я – хромая баба-яга)! Как это все украшало жизнь заключённых, как помогало им тянуться к свету! А затейники КВЧ! Потом [эти агитсуды] еще – атеистическая работа! Хоровые и музыкальные кружки (под сенью музы Эвтерпы). Эти – агитбригады: “Торопятся враскачку Ударники за тачками!” Ведь какая смелая самокритика! – и ударников не побоялись затронуть! Агитбригада приезжала на штрафной участок и давала там концерт» [43]. «“Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и ни герой, добьемся мы освобожденья своею собственной рукой”. Лучше песни для карцера не придумаешь» [24], – вспоминал еще один заключенный ГУЛага К. Икрамов.

В свою очередь, далеко не в сценических опусах новоявленные драматурги, так или иначе «отражая действительность», фиксировали судебную тему. Спектакль по пьесе А. Яновской «Эй, сказка, на пионерский суд» обошел все сцены не только детских театров страны. В спектакле «Трус» по пьесе А. Крона ефрейтор Дорофей Семеняк предупреждает солдата: «Смотри, Васька! Последний раз упреждаю. Нет строже нашего суда» [27, с. 96], а когда тот пытается отказаться конвоировать товарища, устрашает его «партийным судом». В «Шторме» В. Биль-Белоцерковского собравшиеся на красный субботник «единогласно» требуют суда над культурником Шуйским, а Председатель Укома и Председатель уездного ЧК совсем без суда и следствия «отправляют» его – «В расход!». В «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского для того, чтобы «сохранить здоровую половину полка», в смысле преданности революции, Комиссар «в партийном порядке» предлагает «уничтожить» ее вторую – «негодную» [7, с. 20] – не определившуюся с выбором революции. Отвечая на призыв партии, создатели Народного театра в городе Богородске в 1918 г. начали свой творческий путь с пьесы «Суд человеческий» Галича.

Проведение судов, а вернее самосудов власти, и их поощрение самим идеологом революции В. И. Лениным открывало широкую дорогу не только для сценических площадок, но и для судилищ на местах. Так, «тамбовские мужики, села Покровское, составили протокол: “30-го января мы, общество, преследовали двух хищников, наших граждан... По соглашению нашего общества, они были преследованы и в тот же момент убиты”» [6]. Приводя эту выдержку из «Русского Слова» в своих «Окаянных днях», Иван Бунин с глубокой печалью отмечал: «Подобное читаешь теперь каждый день». Не ошибемся, если добавим – и отовсюду.

«Опомнитесь! Что вы творите! Побойтесь Бога! Пробудите вашу Совесть!» [15, с. 79]. Это уже крик души бывшего земского деятеля, а сейчас арестованного К. М. Дробинина из сибирского села Петропавловское, куда он был командирован «за хлебом» Вятским исполгубкомитетом. «Видно ли вам там из Москвы, во что претворяются ваши лозунги? В каждом селе самосуды… В Сосновке “товарищи” присудили и публично отсекли голову сапожнику… В Потке в одну ночь убили 7 человек… Ужас, что творится! И нет ни малейшего сомнения, что это плод ваших декретов… Теперешние хозяева жизни – они же большевики… привели страну к страшному голоду, ибо они поддерживают великое зло – хлебную монополию… Что делает по деревням красная гвардия – страшно писать!.. Грабят, раскладывают по своим карманам… Из кого состоят Советы и Красная гвардия? Здесь я нагляделся. Это отбросы общества, хулиганы, воры, пьяницы, убийцы… Член Сарапульского (Вятск. губ.) кредепа Рубцов с 9 вооруженными матросами, обходя справных мужиков села, требовали от 25 руб. до 100, 500, 1 000, 5 000, 10 т. руб., грозя расстрелом… Я отчасти знаю намерения Ленина разорить богатых, хотя не понимаю, для чего?» [Там же], – писал К. М. Дробинин соратнику вождя В. Д. Бонч-Бруевичу.

Ни помощи, ни ответа не последовало.

Начиная с построения советского общества, его «театральность выступала не только как маркер культурной телесности, но и использовалась как эффективное средство психологической и культурной перекодировки сознания как всего общества, так и отдельного человека» [31]. А тот в силу объективных причин и в зависимости от конкретных обстоятельств надевал на себя различные маски.

Характерный пример. В спектакле «Ложь» («Семья Ивановых») А. Афиногенова молодой шофер, коммунист Кулик и заводской культработник Горчакова определили для себя жизненную цель: занять соответствующую нишу в партийном руководстве – самой надежной и защищенной прослойке общества. Как и большинство граждан в то время, они пользуются приемами «заручительства» и «разоблачительства», предложенными новой советской властью в качестве инструментария продвижения по служебной лестнице. Смысл их действия таков. Сначала «разоблачить» Нину, жену заместителя директора завода Виктора Иванова, после чего можно будет убрать секретаря заводской партийной ячейки Сероштанова, который дружен с Ниной. Горчакова станет секретарем и поможет продвинуть Кулика.

Для осуществления своих действий оба «разыгрывают спектакль» по сценарию лжи, суть которого проста: «если врага нет, его надо выдумать» (Н. А. Бердяев). В разговоре с Горчаковой Кулик искажает фразу Нины, записанную в дневнике и произнесенную на семинаре, со слов: «Я хочу не только верить в социализм, я хочу еще знать – почему мы его строим и за что боремся» на слова: «Я хочу не верить в социализм…» [3, с. 279-282]. Как видим, «заручившись» поддержкой Нины ради своих целей, Кулик придал фразе отрицательный оттенок. Но ему и этого оказалось недостаточно, он безо всякого угрызения совести использовал матрицу правящей большевистской партии: «Ты выяви не то, что она сказала, а то, что она хотела сказать».

«Образ врага» создан.

Так на фоне театральности общества фабриковались дела, предавались суду даже те, кто и не помышлял о контрреволюции, но стоял на чьем-то карьеристском пути. Это, собственно, и подтвердила далее Горчакова, читая другую фразу Нины: «…коллективизация у нас только в деревне, а в личной жизни мы одинокими живем, друг перед другом прихорашиваемся, а на лицах у всех маски… И для всякого собственная жизнь – самое главное…». Тут она уже сама не смогла усомниться в правоте Нины. «Это же, правда, именно маски, у всех маски. Теперь верить нельзя никому, теперь уклоны у всех внутри, иногда мне кажется, что вся партия в уклонах» [Там же].

Как же без «уклонов»? Ведь на них все и держится. Убери все уклоны, откуда тогда черпать ту «театрализацию», которой было обставлено все советское общество, поделенное на классы, в том числе и театр. «В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике» [23], – указывалось в партийной резолюции совещания 1925 г. по вопросам театра при ЦК партии, которое проходило под знаком дальнейших «завоеваний позиций» в области искусства. Оно сочло, что больше нет необходимости поддерживать ту «политику, которая в какой-то мере сохраняла театры прошлой культуры». Следовательно, их деятельность нельзя упускать из поля зрения. Совещание на то и проводилось, чтобы «вскрыть уже имеющиеся недостатки». Власти опасались, что в дальнейшем это может привести к искривлению марксистского понимания личности на сцене театра как на главной арене, где «идет сражение, процесс переоценки психики и логики, процесс классового перевоспитания» [Там же]. А за ним нельзя только наблюдать, его надо направлять.

Вот почему борьба за форму, стиль на сценах театров становилась моментом психоидеологического давления на культуру советского искусства в целом, что способствовало поддержанию «театрализации» общества, в связи с чем в мае 1927 года прошло еще одно совещание по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б), на котором были определены актуальные современные темы. Коллективизация, индустриальная революция, новый быт, интернационализм стали обязательными и первостепенными для всех советских театров. Решения ноябрьского пленума ЦК ВКП(б) 1928 г. продолжили эту линию и «дали четкую установку в основных хозяйственно-политических вопросах, стоящих перед страной... Пленум твердо указал на недопустимость идейных шатаний в партии, каких бы то ни было уклонов от ленинской линии» [10, с. 1-2]. Нужно вести решительную борьбу с уклонами посредством «проверки состава партии и такой же решительной чисткой от социально-чуждых, примазавшихся, обюрократившихся и разложившихся элементов, чисткой, к которой необходимо привлечь самые широкие беспартийные массы» [Там же, с. 2].

И они были привлечены через систему «партийных, товарищеских судов», «судов чести», «судов общественности», которые стали орудием духовного насилия и дезориентации граждан. Причем такие суды призывали «к ответственности» как гражданских, так и военных лиц, осужденных, партийных и беспартийных. В 1930-е годы судили «рапповцев», «формалистов», в 1940-е – «космополитов» и даже тех граждан, кто не подходил ни под одну из этих категорий. Все эти суды можно сравнить с иезуитским приемом, который превращал человека в послушное животное. В этом отношении руководство «страны, строящей социализм», достигло небывалых высот. Посредством издевательского «морально-товарищеского суда» оно «судило» уже осужденных и отбывающих наказание!

В первые годы после революции «товарищеские суды», поначалу называемые «“морально-товарищескими!” разбирали азартные игры, драки, кражи – но разве это дело для суда? И слово “мораль” шибало в нос буржуазностью, его отменили. С реконструктивного периода (с 1928 года) в исправительно-трудовых лагерях суды стали разбирать прогулы, симуляцию, плохое отношение к инвентарю, брак продукции, порчу материала. И если не втирались в состав судов классово-чуждые арестанты (а были только –

убийцы… растратчики и взяточники), то суды в своих приговорах ходатайствовали перед начальником о лишении свиданий, передач, зачётов, условно-досрочного освобождения, об этапировании неисправимых» [43]. «Какие это разумные, справедливые меры и как особенно полезно, что инициатива применять их исходит от самих же заключённых! – с издевкой замечал А. И. Солженицын. Конечно, не без трудностей. Начали судить бывшего кулака, а он говорит: “У вас суд – товарищеский, я же для вас – кулак, а не товарищ. Так что не имеете вы права меня судить!”. Растерялись. Запрашивали полит-воспитательный сектор ГУИТЛ, и оттуда ответили: судить! непременно судить, не церемониться!» [Там же].

В теории, как это было доведено до народа, «товарищеский суд» якобы «вводился для разбора административных правонарушений, исправления человека силами его коллектива». На деле, под видом «защиты интересов граждан» товарищеский суд становился инструментом устрашения, подавления личности. Это был гласный репрессивный аппарат, замаскированный под демократию, справедливость, под «сотоварищество», который, как барометр, показывал уровень и поддерживал градус классовой агрессии. Эту ситуацию довольно точно выразил Магжан Жумабаев, главный герой спектакля «Суд Магжана» В. Г. Шалаева: «Измучен, обманут я всеми вокруг, меня предавали и недруг, и друг…» [47]. Потому что власть в меньшей степени «была советской, а в большей – Соловецкой». В этих условиях, «...несясь в мутном потоке, люди, спасая себя, часто топили других» [Там же].

Хроники об открытых судебных процессах 1920-1930-х гг. заполняли газетные полосы. Чего стоил только один «Судебный отчет по делу антисоветского “право-троцкистского блока”», давший пищу для многих драматургов, и в том числе Н. Евреинову, создавшему свои «Шаги Немезиды» («Я другой такой страны не знаю…») или драматическую хронику в 6 картинах из партийной жизни СССР 1936-1938 гг. Ее действующими лицами стали бывшие руководители страны, считавшиеся «бесстрашными рыцарями революции», а сейчас – «предатели интересов народа»: Рыков, Радек, Бухарин, Каменев, Зиновьев, Ягода, Ежов и др. Автор не только раскрыл трагические события русской истории, он отразил ту «театральность», которая с первых дней революции сопровождала этих людей и отражала их внутренний мир. Вместе с тем автор передал ту аморальность, лицемерие, предательство, беспредельный, фантастический цинизм, которые царили в стане вершителей судьбы великой страны, ее народа. Характерные слова для бывшего заместителя председателя ОГПУ (1924) и генерального комиссара госбезопасности (1935) Ягоды, обращенные к доктору Левину: «Совесть?!.. (*Обшаривая свои карманы*.) А где эта “совесть” находится, позвольте спросить?.. Вот вы анатом, физиолог и вообще ученая башка... Когда вы делали вскрытия трупов, где вы видели эту самую “совесть”, где, скажите, пожалуйста?.. Ага! Молчите!?.. Так не будем же болтать о том, чего никто не видел и что если и существует, то только в воображении!» [18, № 45, с. 43].

В финале, когда, по выражению Ягоды, его «песенка спета», а «лошадь, на которую он делал ставку, проиграла», «ему нечего терять», он сам «срывает с себя маску», а заодно и со всех, кто управляет страной. Лицемер по натуре, он делает вид, что «чистосердечно раскаивается», с тем расчетом, чтобы потомки «оценили этот факт» и приняли его покаяние. И тогда перед зрителями обнажается тот трагифарс, та «театральность», которой было обставлено все общество. «Вглядитесь только, – говорит в своем заключительном монологе бывший “главный каратель”, – что сейчас происходит на подмостках России! – все власть имущие действуют под псевдонимами, словно в театре, ходят в масках, потайными ходами, притворяются верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь комедия: комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная игра в театр или кровавая мелодрама, какие сочинялись в прежние времена на потеху черни! – Вот что такое наше теперешнее житье-бытье. Одни играют роли “благородных отцов народа”, другие доносчиков-предателей, третьи “роковых женщин”, четвертые “палачей”!.. И все это несуразное представление дается с серьезным видом, словно ни весть какое остроумное “ревю”!» [Там же, № 46, с. 48].

«Да ведь и сам он не хуже других актерствовал в этом роде» [Там же].

Казалось бы, отгремевшие бои Великой Отечественной войны и в ее честь праздничные салюты должны были воцарить мир в стране. Но народу, хотя он и победитель, не мешало бы напомнить о его месте, дабы своевременно пресечь разговоры о том, что «капитализм вовсе не загнивает», а наоборот. Озабоченность руководства ЦК ВКП(б) в области культуры и театров, в частности, была вызвана несколькими причинами. В их числе – отход театров от современности. «Главный недостаток нынешнего состояния репертуара драматических театров заключается в том, что пьесы советских авторов на современные темы оказались фактически вытесненными из репертуара драматических театров страны» [34], – говорилось в Постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г.

Данный документ породил множество передовых статей, выступлений в разных газетах и журналах, в которых обсуждались названные проблемы. Причем общественными судьями во многих из них выступали актеры, режиссеры, драматурги, критики, вскрывая недостатки личные и своих коллег. Словом, действовала та же методика, та же «революционная целесообразность», только видоизмененная под самобичевание, самоуничижение, публичное раскаивание, признание ошибок.

Год 1946-й запомнился не только вышеуказанным постановлением, но и началом «холодной войны» между вчерашними союзниками во Второй мировой войне – Соединенными Штатами и Великобританией, а также – в советской науке, искусстве.

Началось с репертуара, а закончилось «Судом чести». 28 марта 1947 г. было принято постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О Судах чести в министерствах СССР и центральных ведомствах». Следовательно, власть снова «усомнилась» в преданности граждан завоеваниям революции. Суды создавались в министерствах СССР и центральных ведомствах «в целях содействия воспитанию работников государственных органов в духе советского патриотизма и преданности интересам советского государства; высокого сознания своего государственного и общественного долга; для борьбы с проступками, роняющими честь и достоинство советского работника» [35, д. 1064, л. 32, 49-51]. Как и в «товарищеских судах», «решение вопроса о направлении дела в “Суд чести” принадлежало либо министру или руководителю ведомства, либо профсоюзной, либо партийной организации министерства или ведомства». Причем «привлеченному к “Суду чести” работнику решение Суда объявлялось публично», но «обжалованию не подлежало» [Там же]. Так и оставалось темным пятном в его личном деле и на страницах печати.

Фактически «Суды чести» – это объявление своеобразной «холодной войны» наиболее передовой интеллигенции. «Главной целью кампании было не наказание отдельных “шпионов” или “врагов”, а дискредитация в глазах населения наиболее дееспособной, высокообразованной и независимой в суждениях группы – советской интеллигенции. Кампания вносила в общество, консолидировавшееся в условиях войны с фашистским агрессором, новый раскол, противопоставляя творческих, научных и научно-технических работников рабочим, служащим и трудовому крестьянству» [28]. Последующие годы подтвердили всю «аморальность власти, сознательно создававшей ситуации, в которых граждане были вынуждены судить своих товарищей по профессиональному цеху. Разделение самого сообщества на обвиняемых и обвинителей ставило их перед выбором – потерять возможность продолжать профессиональную деятельность или играть по предложенным правилам, создавало атмосферу недоверия и содействовало склонности к конформизму в интеллигентской среде, что отнюдь не способствовало творчеству» [Там же].

Пожалуй, самым громким процессом в рамках «Суда чести» того времени было «Дело КР» – члена-корреспондента Академии медицинских наук СССР Н. Г. Клюевой и профессора Г. И. Роскина, которые создали, по их мнению, эффективный препарат от рака – «КР» (круцин), за что и поплатились. Их обвинили в «шпионаже», «космополитизме», «низкопоклонстве», «пресмыкательстве перед Западом» [20] и во многом другом.

Эти события не могли пройти мимо театра, «выполняющего роль воспитателя трудящихся» [21]. К. Симонов написал пьесу «Чужая тень», которая была распространена по всем театрам, за что и был удостоен Сталинской премии. Спектакль «Великая сила» Б. Ромашева тоже был пронизан борьбой с космополитизмом. И это еще раз доказывало, что «время боев не прошло…».

А потому «большевистская партия требовала и требует, чтобы театр был неразрывно связан с жизнью, с трудом и борьбой народа» [4]. В рамках борьбы с антипатриотической группой театральных критиков на уровне ЦК и в обществе широко обсуждался вопрос «О проявлениях космополитизма в философии» [39], что «вело к отрицанию организующей и направляющей роли большевистской партии в строительстве коммунизма, в развитии культуры, науки, философии» [38, д. 160, л. 46-52].

Стоит отметить и тот факт, что борьба против космополитов велась как «сверху», так и «снизу» и нередко заканчивалась не только судами чести, но и для многих личной трагедией, о чем свидетельствуют письма, адресованные на имя первых лиц государства, и в том числе Сталину. «В искусстве действуют враги. Жизнью отвечаю за эти слова» [33], – начинала свое обращение к главе государства сотрудница газеты «Известия» Анна Бегичева. В своем послании автор излагала суть дела и причины, которые побудили ее к этому поступку. «Космополиты пробрались в искусстве всюду. Они заведуют литературными частями театров, преподают в ВУЗах, возглавляют критические объединения... Эта группа крепко сплочена... Бороться с ними трудно. Они занимают ответственные посты. Людей, осмелившихся выступать против них, подвергают остракизму через своих приверженцев и ставленников во всех нужных местах, создают вокруг протестующих атмосферу презрения, а их принципиальную борьбу расценивают как склочничество» [Там же].

Свои умозаключения Бегичева подкрепила фактами из своей биографии, которая схожа с биографиями и судьбами среднестатистического гражданина «страны мечтателей, страны ученых». В свое время она «с отличием» закончила два ВУЗа и получила музыкально-драматическое и литературное образование. Но пресловутая «спаянность, сплоченность» космополитов не позволила ей в полной мере проявить свои способности – ее то отовсюду «выгоняли», то «не принимали на работу», то увольняли «под видом брака». И как итог – это письмо, в котором обнажен весь трагифарс, «инсценируемый» властью в «комедию служения народу».

С одной стороны, как и большинство других, Бегичева поверила в провозглашаемые лозунги, приняла их, не подозревала, что была обманута всеобщей «театрализацией» власти. К сожалению, А. Бегичева не была «исключением из правил», скорее всего, она была «правилом» в укоренившейся системе, как и критик Б. Л. Дайреджиев, который был обвинен в «антипатриотизме» за «охаивание лучших произведений советской литературы» и подвергнут суду чести. Клянясь в своей невиновности, он обращался в ЦК. «Я убежденный коммунист. Уже ряд лет я мечтаю, как о несбывшейся надежде, хотя бы три года поработать во всю силу без страха травли и затрещин... Но теперь я понимаю, что без вмешательства директивных организаций мне будет просто конец. В этой проклятой неравной борьбе я устал до изнеможения. У меня опускаются руки. Я больше не могу. Помогите!» [37].

Никто не помог. Отовсюду изгнанный, исключенный, как и многие его талантливые соотечественники, он умер в нищете и безвестности. Защищать поруганную честь таких, как Бегичева, Дайреджиев и им подобных граждан, – не «дело чести» партии и власти, пронизанных «всеобщей театрализацией».

Устанавливая «Суды чести», они сами были слишком далеки от этой самой чести, потому что пользовались «универсальными» приемами «целесообразности», разработанными на все случаи жизни той же партийной системой, теми же министерствами и ведомствами, Спрашивается, кто отважится критиковать, если «Суды чести» контролируются теми, кто их организовывает. Ни критик, ни писатель, никто не мог высказать своего объективного мнения, а должен был следовать только в заданном идеологическом русле, потому что за каждым критикующим наблюдала первичная партийная организация, за ней – оргкомитет, за оргкомитетом – Комитет по делам искусств, а за последним – ЦК партии. Какая тут может быть критика? Судьбы А. Бегичевой и Б. Л. Дайреджиева тому подтверждение.

Отсюда вышеуказанные «столкновения» в обществе оказывались неизбежными, ибо они есть те плоды, которые взращивались однопартийной идеологической системой, всегда ориентированной на борьбу. Стоит заметить, что «Фронт» и сейчас не отменен. Напротив, правящая партия современной России вновь призвала общество сплотиться под эгидой «Фронта», но якобы «народного», тогда как этимология слова «фронт», хотя и расширила границы его применения, но все же, в первую очередь, означает «театр военных действий» [41, с. 542].

Следовательно, могла ли культура, относящаяся к «тыловому подразделению» «идеологического фронта», победить «фронтальную» косность, разорвать круговую поруку, на которые ссылается Бегичева. С полной уверенностью можно сказать – нет. Делалось это просто. Все руководящие работники в театре, как и во всей культуре, являлись номенклатурными единицами и утверждались на бюро горкомов, райкомов, обкомов партий. А если там (чаще всего по причине «интеллектуальной несовместимости», которую преднамеренно подменяли идеологической) на человеке ставили «печать недоверия», то будьте уверены – он больше нигде не устроится по своей специальности, хоть во сто крат будь «отличником», как Бегичева.

Этим «правом» пользовались все, начиная от верхов, кончая низами. Верхи – чтобы удержать низы в рамках дозволенного, а низовые руководители – чтобы повысить свой статус. Зачастую механизм судов чести, судов общественности использовался руководителями для укрепления своего авторитета и реализации если не корыстных, то партийных интересов, которые в свое время вождь революции поставил во главу угла. Реализуя на практике заветы В. И. Ленина, рос и авторитаризм, оказывая столь мощное воздействие на общественное мнение. В результате одни спивались, другие расплачивались своей жизнью. Так произошло и с писателем А. А. Фадеевым.

В 1955 году он написал письмо в ЦК: «Не вижу возможности дальше жить, так как искусство, которому я отдал жизнь свою, загублено самоуверенно-невежественным руководством партии и теперь уже не может быть поправлено. Лучшие кадры литературы в числе, которое даже не снилось царским сатрапам, физически истреблены или погибли благодаря преступному попустительству власть имущих; лучшие люди литературы умерли в преждевременном возрасте; все остальное, мало-мальски ценное, способное создавать истинные ценности, умерло, не достигнув 40-50 лет. Литература – это святая святых – отдана на растерзание бюрократам и самым отсталым элементам народа, из самых “высоких” трибун – таких, как Московская конференция или XX-й партсъезд, – раздался новый лозунг “Ату ее!”. Тот путь, которым собираются “исправить” положение, вызывает возмущение: собрана группа невежд, за исключением немногих честных людей, находящихся в состоянии такой же затравленности и потому не могущих сказать правду… ибо исходят из бюрократических привычек, сопровождаются угрозой все той же “дубинкой”.

Литература отдана во власть людей неталантливых, мелких, злопамятных. И нет никакого уже стимула в душе, чтобы творить... Я был полон самых высоких мыслей и чувств, какие только может породить жизнь народа, соединенная с прекрасными идеалами коммунизма. Но меня превратили в лошадь ломового извоза, всю жизнь я плелся под кладью бездарных… неисчислимых бюрократических дел. И даже сейчас, когда подводишь итог жизни, невыносимо вспоминать все то количество окриков, внушений, поучений и просто идеологических пороков, которые обрушились на меня. Жизнь моя, как писателя, теряет всякий смысл, и я с превеликой радостью, как избавление от этого гнусного существования, где на тебя обрушивается подлость, ложь и клевета, ухожу из жизни» [37].

По сути дела, в словах Фадеева дана оценка той системы, при которой и суд в театре, и театр в суде неизменно порождали трагифарс, способствовали всеобщей «театрализацию» общества. Эффект воздействия на личность достигался за счет реальной наглядности. Содержание показательных судов над «врагами» и прочими нарушителями, привлечение на них свидетелей и зрителей затем тиражировалось на сценических площадках, становилось обыденностью повседневной жизни. Театр вообще, а особенно идеологизированный, выступая в качестве ретранслятора партийной системы, вовлекал в свою орбиту все общество и менял его психологию. Таким образом, и суд, и театр управляли его эмоциональным климатом. Этот механизм спекулятивно использовался властью в целях формирования в аудитории суда и театра ощущения высшей справедливости, счастья, самодостаточности, правды, особенно в тот момент, когда предоставлялось право действовать от «имени народа» и «во благо народа». Поначалу и советский театр, и социалистическое правосудие в массовое сознание транслировали «революционную целесообразность», затем утверждали «безусловную необходимость», несмотря на то, что этот трагифарс, «комедия суда… беспардонная игра в театр» приводили людей к тем драматическим последствиям, которые пережил не только А. А. Фадеев.

Он их только сформулировал и подытожил.

Список литературы

1. **Авторханов А. Г.** Духовные предтечи Ленина // Слово. 1991. № 4.
2. **Анисимов Е. В.** Народ у эшафота [Электронный ресурс]. URL: http://src-h.slav.hokudai.ac.jp (дата обращения: 06.12.2011).
3. **Афиногенов А. Н.** Ложь // Караганов А. В. Жизнь драматурга. М.: Советский писатель, 1964. С. 279-282.
4. **Безродные космополиты: об антипатриотической группе театральных критиков** // Известия. 1949. 10 февраля.
5. **Бруин К. де.** Путешествие в Московию // Россия XVIII в. глазами иностранцев. Л.: Лениздат, 1989. 554 с.
6. **Бунин И. А.** Окаянные дни [Электронный ресурс]. URL: http://bookz.ru/authors/bunin-ivan/okaannie_943/1-okaannie_943.html (дата обращения: 06.12.2011).
7. **Вишневский Вс.** Оптимистическая трагедия. М. – Л.: Художественная литература, 1931. 48 с.
8. **Вишневский Вс.** Первая конная. М. – Л.: Художественная литература, 1931. 160 с.
9. **Ган А.** Борьба за «массовое действие» // О театре. Тверь, 1922.
10. **Генеральная линия** // Работник просвещения. 1928. № 24.
11. **Гиппиус З. Н.** Черная книжка [Электронный ресурс]. URL: http://www.dk1868.ru/history/gippius1.htm (дата обращения: 06.12.2011).
12. **Головащенко Ю. А.** Героика Гражданской войны в советской драматургии. Л.: Советский писатель, 1957. 360 с.
13. **Д-н И.** Политсуд над 1924 годом // Автономная Якутия. 1925. 15 февраля.
14. **Долгова А. В.** Дезертирство в условиях мобилизации в Красную армию в 1918 году в Прикамье // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 7 (13). Ч. 3. С. 70-73.
15. **Дробинин К. М.** Опомнитесь! Что вы творите!.. // Слово. 1991. № 4.
16. **Дымов О. (Перельман И. И.)** Театр и суд // Театр и искусство. 1913. № 11.
17. **Евреинов Н. Н.** Театр и эшафот: к вопросу о происхождении театра как публичного института [Электронный ресурс]. URL: http://dlib.eastview.com/browse/doc/2006825 (дата обращения: 06.12.2011).
18. **Евреинов Н. Н.** Шаги Немезиды («Я другой такой страны не знаю...») // Возрождение. Париж, 1955. № 44-46.
19. **Есипов Г. В.** Ванька Каин // Осмнадцатый век. 1869. Т. 3.
20. **Жуков И.** Вымысел о «борьбе против космополитизма» [Электронный ресурс] // Золотой Лев: издание русской консервативной мысли. № 157-158. URL: http://alt-srn.ru/ideologiya/vimisel.html (дата обращения: 05.12.2011).
21. **За большевистскую принципиальность театральной критики** // Советское искусство. 1946. 6 сентября.
22. **Зазубрин В. Я.** Щепка [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/RUSSLIT/ZAZUBRIN/shepka.txt (дата обращения: 05.12.2011).
23. **Из партийной резолюции совещания по вопросам театра** // Правда. 1925. 1 июля.
24. **Икрамов К. А.** Ненаписанные истории [Электронный ресурс]. URL: http://www.memo.ru (дата обращения: 05.12.2011).
25. **Керженцев П. М.** Среди пламени. Петроград, 1921. 43 с.
26. **Керженцев П. М.** Творческий театр. М. – Петроград, 1923. 233 с.
27. **Крон А. А.** Трус // Крон А. А. Пьесы. М.: Искусство, 1955. 360 с.
28. **Левина Е. С.** «Холодная война» в советской науке: проблема нравственного выбора [Электронный ресурс]. URL: http://russcience.euro.ru/papers/levina.htm (дата обращения: 05.12.2011).
29. **Ленин В. И.** Дополнения к проекту вводного закона к Уголовному кодексу РСФСР: письмо Д. И. Курскому // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 45.
30. **Ленин В. И.** Телеграмма в Пензенский губисполком от 10 августа 1918 г. // Российский центр хранения и изучения документов новейшей истории (РЦХИДНИ). Ф. 2. Оп. 1.
31. **Лихонина О. В.** Театральность культуры тоталитарного государства (на примере советской культуры 1920-1930-х годов) [Электронный ресурс]. URL: http://elar.usu.ru/bistream (дата обращения: 05.12.2011).
32. **Луначарский А. В.** О задах театра в связи с реформой Наркомпроса // Культура театра. 1921. № 4.
33. **О засилье «врагов-космополитов» в искусстве** [Электронный ресурс]: письмо работника газеты «Известия» А. Бегичевой И. В. Сталину. URL: http://www.voskres.ru/idea/vdovin.htm (дата обращения: 05.12.2011).
34. **О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению**: Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. // Советское искусство. 1946. 20 сентября.
35. **О «Судах чести» в министерствах СССР и центральных ведомствах**: Постановление Совета Министров СССР и ЦК ВКП(б) от 28 марта 1947 г. // РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 3.
36. **Письма из России во Францию в первые годы царствования Елизаветы Петровны** // Русский архив. 1892. Кн. 1.
37. **Письмо писателя Александра Фадеева И. В. Сталину, Г. М. Маленкову, М. А. Суслову, Г. М. Попову, М. Ф. Шкирятову от 21 сентября 1949 г.** [Электронный ресурс]. URL: http://lj.rossia.org/users/ amalgin/919777.html (дата обращения: 05.12.2011).
38. **Письмо руководителей Института философии АН СССР и журнала «Вопросы философии» Г. М. Маленкову по вопросу борьбы с космополитизмом 21 марта 1949 г.** // Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 132.
39. **Разоблачать проповедников космополитизма в философии** // Культура и жизнь. 1949. 10 марта.
40. **Сёмкин А. Д.** Евреинов Николай Николаевич [Электронный ресурс]. URL: http://www.az-libr.ru /index.shtml?Persons&000/Src/0010/8e3c8a0f (дата обращения: 05.12.2011).
41. **Словарь иностранных слов.** М.: Русский язык, 1986. 608 с.
42. **Современное письмо о Салтычихе** // Осмнадцатый век. 1869. Т. 4.
43. **Солженицын А. И.** Архипелаг ГУЛаг [Электронный ресурс]. Часть третья. Истребительно-трудовые. Глава 18. Музы в ГУЛаге. URL: http://bibliotekar.ru/solzhenicin/35.htm (дата обращения: 05.12.2011).
44. **Тепляков А. Г.** Сибирь: процедура исполнения смертных приговоров в 1920-1930-х годах [Электронный ресурс]. URL: http://www.golosasibiri.narod.ru/almanah/vyp_4/027_teplyakov_01.htm (дата обращения: 11.01.2011).
45. **Троцкий Л. Д.** Дневники и письма. Нью-Йорк: Эрмитаж, 1986.
46. **Цвейг С.** Мария Стюарт [Электронный ресурс]. URL: http://bookz.ru/authors/cveig-stefan/stuart/page-31-stuart.html (дата обращения: 05.10.2011).
47. **Шалаев В. Г.** Суд Магжана [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/s/shalaew_w_g/piecy.shtml (дата обращения: 05.10.2011).

"...COMEDY OF TRIAL... SHAMELESS PLAY OF THEATRE..." IN SOVIET SOCIETY STAGE ADAPTATION SYSTEM (THE 1920-1940S)

Vera Kliment'evna Krylova, Ph. D. in Art Criticism
Sector of History
Institute of Classical Researches and Problems of Smaller Peoples of the North
Russian Academy of Sciences (Branch) in Siberia
kvkrepressgur@mail.ru

The author discusses the role of theatre in soviet values formation process, its correlation with trial and, in particular, with "comrades' courts" during the post-revolutionary period of the 1920-1930s, "courts of honor", "community courts" in the 1940s, which, in turn, can be compared to theatrical performances. Such kinds of trials shaped a man's destiny to a large extent. "Courts of honor", "community courts" held over ordinary citizens, cultural workers, writers, playwrights, theatre and literary critics sometimes turned into tragifarce, and often ended in human tragedies.

Key words and phrases: court; theatre; "comrades' court"; "court of honor"; "community court"; tragifarce; physical and spiritual violence.

УДК 355:930(571.6)

Статья содержит анализ региональной историографии такой специфической научной проблемы как военное строительство на территории дальневосточного региона России в межвоенный период советского этапа отечественной истории. Указываются основные направления изучения темы, его особенности. Дается характеристика форм и видов научных исследований, в которых данная проблема нашла свое отражение в исторической литературе. Обращается внимание на недостаточно изученные или неисследованные аспекты рассматриваемой темы.

Ключевые слова и фразы: историография; военное строительство; обороноспособность; военная реформа; военные кадры; оборонно-массовая работа; репрессии; локальная война; вооруженный конфликт; Рабоче-Крестьянская Красная Армия; Военно-Морской Флот.

Андрей Васильевич Кузин, д.и.н., профессор
Кафедра истории России
Благовещенский государственный педагогический университет
kuzin_a_v@mail.ru

РЕГИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ ВОЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 20-30-Х ГГ. XX В. НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ©

Конфликт на Китайско-Восточной железной дороге (КВЖД) впервые привлек внимание к деятельности именно дальневосточной группировки Рабоче-Крестьянской Красной Армии (РККА). В ряде изданий, инициированных событиями 1929 г. и положивших начало региональной группе литературы, главным образом аккумулировались факты, характеризующие процесс становления Особой Краснознаменной Дальневосточной Армии – ОКДВА [10; 16; 20; 21]. Однако изменение общественно-политической ситуации, порожденное культом личности и сопровождавшееся массовыми репрессиями, одной из жертв которых стал командующий ОКДВА В. К. Блюхер, привело практически к отсутствию публикаций, основанных на дальневосточном материале и характеризующих региональное военное строительство и, в том числе, историю ОКДВА как главной его составляющей.

Но и в послевоенный период специально посвященных военному строительству на Дальнем Востоке коллективных работ и монографических изданий, представляющих региональную группу историографии темы, опубликовано немного. В их числе очерк истории Краснознаменного Дальневосточного военного округа, охватывающий период от создания здесь отрядов Красной гвардии до 80-х гг. XX в. [14]. На конкретных примерах показаны стойкость, мужество, героизм воинов-дальневосточников в период Гражданской войны, конфликта на КВЖД, боев у озера Хасан, войны с милитаристской Японией. Однако при описании событий межвоенного периода как в первом, так и последующих (юбилейных) изданиях, авторский коллектив отводил преобразованиям в Вооруженных Силах несколько страниц, что не позволило раскрыть происходившие перемены во всем их многообразии. Аналогичные недостатки характерны и для подготовленного С. А. Гусаревичем и В. П. Сеоевым издания [6].

Изучение истории становления и боевой деятельности ОКДВА возобновилось лишь после XX съезда КПСС. В целом ряде публикаций были показаны храбрость, мужество воинов, проявленные в ходе боев на КВЖД [13; 15; 28]. При этом обнаружился и ряд присущих им общих недостатков: перенасыщенность

© Кузин А. В., 2012