

Шалаева Надежда Владимировна

СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ И КУЛЬТУРА: ФОРМИРОВАНИЕ НАРОДНОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА В 1917-1920-Е ГГ.

В статье на основе современных подходов в истории, широкого использования архивных материалов рассмотрен процесс формирования народного революционного театра как механизма репрезентации и политической коммуникации власти. Дана классификация театров с позиции властной репрезентации, направленной на формирование образа власти. Особое внимание уделено характеристике революционных и народных театров как проводников идей советской власти. Представлен революционно-идеологический механизм управления театральной деятельностью в интересах советской власти в 1917 – 1920-е гг.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/1-2/51.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (39): в 2-х ч. Ч. II. С. 202-206. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/1-2/

© 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

УДК 94(47).084

Исторические науки и археология

В статье на основе современных подходов в истории, широкого использования архивных материалов рассмотрен процесс формирования народного революционного театра как механизма репрезентации и политической коммуникации власти. Дана классификация театров с позиции властной репрезентации, направленной на формирование образа власти. Особое внимание уделено характеристике революционных и народных театров как проводников идей советской власти. Представлен революционно-идеологический механизм управления театральной деятельностью в интересах советской власти в 1917 – 1920-е гг.

Ключевые слова и фразы: советская власть; культура; театральная политика; Пролеткульт; народный театр.

Шалаева Надежда Владимировна, к.и.н., доцент

*Саратовский государственный аграрный университет им. Н. И. Вавилова
nadejda-hist@yandex.ru*

**СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ И КУЛЬТУРА: ФОРМИРОВАНИЕ
НАРОДНОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА В 1917-1920-Е ГГ. ©**

В советскую эпоху театр, благодаря высокой степени эмоционального воздействия на зрителя, был одним из мощных рычагов идеологического влияния на общество. Его роль была быстро осознана и оценена советским руководством уже в революционный период и во время становления новых органов власти. В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, А. В. Луначарский, А. А. Богданов, М. П. Керженцев, П. П. Гайдебуров, А. И. Пиотровский, А. А. Гвоздев активно высказывались о роли театра как средстве идеологического воздействия и механизма агитации и пропаганды, как «форме познания мира... и... способе внушения известных чувств и настроений» [33, с. 382], как орудии просветительской работы [2, с. 248] и т.д. В послереволюционный период, особенно в первое пятилетие, советский театр был связан не только и не столько с театральной игрой, посредством которой происходят и просвещение, и развитие определенного эстетического уровня, сколько с «социальной игрой», благодаря которой происходит актуализация статусного момента [7, с. 8-37]. Театр становился одним из механизмов социальной и политической коммуникации власти и общества на эмоциональном уровне, организации коллективной психики и формирования образа советской власти.

В отечественной историографии советского театра всегда уделялось большое внимание. В работах отечественных исследователей рассматривались вопросы становления театра и театральной политики советской власти в революционный период [1; 9; 20; 21; 24]; проблемы формирования нового советского зрителя [6; 8; 10; 14; 15], театральных концепций и программ [7]. Исходя из предшествующего исследовательского опыта, в статье рассматривается процесс становления и развития народного революционного театра как проводника репрезентативных задач власти.

После 1917 г. органами советской власти начала активно реализовываться театральная политика, основная задача которой была сведена к проблеме культурно-идеологического воспитания населения и формирования нового зрителя. В послереволюционный период развивается сразу несколько типов театров, которые можно выделить на основе критериев профессионального уровня участников и репертуара театра, социального назначения, формы и места театральной постановки, финансирования, зрительской аудитории [4, д. 7. л. 81; 30, д. 226, л. 39]. В это время в политике Наркомпроса наблюдается некоторая двойственность. С одной стороны, происходит национализация театрального дела, где особое предпочтение в театральной политике отдавалось театрам академическим. С другой – Наркомпрос уделял особое внимание агитационно-пропагандистским, хозрасчетным театрам [4, д. 7, л. 99 об.], которые должны были ориентироваться на уровень зрителей, осуществлять постановки в простой и доступной форме.

Разгоревшаяся в 1917-1920 гг. дискуссия между властью и Пролеткультом обозначила столкновение двух концепций в понимании развития культуры – театра классического репертуара (Наркомпрос) и театра массового, народного (Пролеткульт), – затронувшая вопросы художественных методов и средств выражения. На основе анализа дискуссии можно выделить две группы эстетических концепций и моделей развития театра К. С. Станиславского, А. Я. Таирова и Е. Р. Вахтангова с одной стороны и В. Э. Мейерхольда, П. М. Керженцев и А. М. Гана, А. И. Пиотровского, П. П. Гайдебурова и др. – с другой. Анализ театральных концепций показал, что в наибольшей степени репрезентативным задачам власти отвечали театры второй группы, т.е. революционные, массовые, народные театры и театры Пролеткульта, объединенные программой «Революционного Октября». Для них были характерны экспериментаторство, разрушение театрального пространства в постановках, активное включение зрителей в действие, развитие массового и передвижного театров, привлечение в театральное творчество рабочих и крестьян посредством кружков и клубов, создание народных театров.

Особенность развития и реализации программы «Театральный Октябрь» заключалась в ее двойственности. Идеи «Театрального Октября» стали вводиться в театральную жизнь при фактическом отсутствии реальных материальных условий и эстетико-теоретической базы. Поэтому В. Э. Мейерхольд, поддерживаемый

в 1919-1920 гг. А. В. Луначарским, прибегал как к административным, так и к творческим способам реализации программы. Будучи руководителем Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО), В. Э. Мейерхольд на страницах «Вестника театра» внедрял лозунги «Театрального Октября», фактически расколовшего театр на два лагеря – традиционный и революционный, противопоставляя их друг другу.

Академические театры, сохраняя классическую эстетику и репертуар XIX в. [18; 32; 36, д. 19, л. 1-2; 37, д. 6, л. 2-3, д. 7, л. 2], подвергались критике со стороны Наркомпроса, выразителем которой был А. В. Луначарский [28, д. 3, л. 17; 35, д. 14, л. 61, 85, д. 15, л. 5]. Он в разные годы говорил о кризисе театрального репертуара, требуя постановок с революционной тематикой, о разрыве между театром и зрителем, о политической актуальности, под которой понимался «социальный заказ» [30, д. 226, л. 20, 38, д. 521, л. 54, д. 522, л. 1]. Он считал, что академические театры, сохраняя традиции, развивались медленно, не успевали за потребностями времени [Там же, д. 226, л. 39]; призывал их активнее использовать в репертуаре пьесы лучших авторов мировой драматургии, которые стали выражением классовой борьбы, воплощением революционных идеалов, несли бы в себе «печать бури и натиска», формируя идею преемственности борьбы и исторического единства революционных процессов [26, с. 83]. Театры классического репертуара с их интеллектуальной направленностью, отвлеченностью от насущных событий тематики пьес не могли вовлечь массы в активное революционное творчество. Новую эстетику, созданную революцией, многие театральные деятели не воспринимали в силу своего традиционализма, видя в ней угрозу и опасность для театра [39, с. 2].

Особую роль в развитии программы «Театральный Октябрь» сыграли театры Пролеткульта. Лидеры Пролеткульта считали, что сцена – политическая трибуна, средство агитации и пропаганды новой власти и революционной борьбы. Тон в театре Пролеткульта задавали футуристы [17]. Реализация программы пролетарского искусства Пролеткульта была напрямую связана с массовым действием и праздничной культурой, формирование которой стало одной из задач советской власти в первое десятилетие своего существования. С поэтами-футуристами активно сотрудничали художники (Ю. П. Анненков), сценаристы и режиссеры (С. Э. Радлов, А. Р. Кугель, Н. В. Петров, Н. П. Охлопков), которые оформляли праздники и массовые театральные постановки. По мнению С. Эйзенштейна, спектакли театра Пролеткульта можно было разделить на изобразительно-повествовательный театр и агитационно-аттракционный [38, с. 269].

После 1921 г. начинается критика театров «Революционного Октября» и Пролеткульта. Так, например, В. И. Ленин в своих статьях негативно высказывался по поводу авангардного экспериментального характера постановок, отрицая эстетику «Революционного Октября» [23, с. 179]. В письме А. В. Луначарскому он возмущался позицией Пролеткульта по вопросу о голосовании «за» публикацию произведений В. В. Маяковского [22, с. 179]. Двойственная позиция А. В. Луначарского [25, с. 302-305; 27, с. 294-301] по отношению к постановкам В. Э. Мейерхольда также была направлена против «Революционного Октября».

Анализ источников показал, что, несмотря на всю критику со стороны СНК и Наркомпроса по отношению к революционным театрам, театр Пролеткульта был наиболее близок к репрезентативным задачам власти. ТЕО периода В. Э. Мейерхольда и Пролеткульт с самого первого дня своего существования ставили в качестве одной из своих задач развитие рабоче-крестьянского театра. Революционно настроенные театры и режиссеры тут же выдвинули тезис о «театрализации жизни», что означало отказ театра от классических пьес. Задача Пролеткульта и ТЕО заключалась в формировании и принятии в сознании общества идеи власти и революции. Творчество масс, широко распространяемое в обществе, должно было стать тем камертоном, благодаря которому власть могла бы определить, насколько точно были услышаны, поняты и восприняты ее идеи и задачи советского строительства, оно позволяло стать механизмом вовлечения общества в реализацию социокультурных задач власти и формирование ее образов. Театр мог стать хронотопом только в том случае, если бы народ сам активно включился в художественное творчество посредством развития низовых театральных школ, кружков и клубов, чем и занимался собственно Пролеткульт и ТЕО Наркомпроса.

В начале 1920-х гг. Наркомпрос выдвинул задачу развития творчества народных масс, создавая на местах различные рабочие театры, сеть клубов, кружков с целью формирования советского культурного пространства. Театр становится одним из основных механизмов отражения в сознании людей единения, слитности и сопричастности с происходящими революционными процессами. Театральная пьеса приобретала характер вербализованной организации реальности, отраженной в правильно подобранных и произнесенных словах и в наглядной визуализации слов-образов. Театр способствовал формированию необходимой модели мира, историко-революционной сопричастности и социальной идентичности. А. В. Луначарский писал о необходимости через пьесы «оставить портрет нашего времени...» [30, д. 226, л. 26]. Это были задачи самодеятельного, народного театра, через деятельность которого реализовывались функции дидактики, коммуникации, воспитания, агитации и пропаганды, так важные для советской власти. Средствами театра власть доносила до сознания общества собственные идеи, рефлексируя на реакцию зрителей и критики.

При ТЕО Наркомпроса был создан специальный подотдел по рабоче-крестьянскому театру, который поставил в качестве своей цели «всемерное и всестороннее содействие развитию новой театральной культуры, создаваемой творческими силами рабочих и трудовых крестьянских масс, как переходной и социалистической» [3, д. 2, л. 1]. Задача – соединить в работе развитие творчества среди рабочих и крестьян, привлечь их к участию в массовых празднествах посредством театральных кружков, развивать через творческую активность масс чувство сопричастности и событийности революционным процессам.

ТЕО должен был создать необходимую методическую и инструкторскую базу. В художественной и технической областях подотдел ТЕО занимался разработкой сценариев, составлением списков пьес и режиссерских комментариев к ним и т.д. В просветительской области подотдел занимался разработкой «методических вопросов театрального просвещения» с помощью лекций, курсов, студий, музеев, библиотек, читален и т.д. [3, д. 2, л. 3].

Самодельные театры формировались по социальному признаку: армейские, рабочие и крестьянские. Они существовали как непрофессиональные на принципах самокупаемости. По форме народные театры делились на клубные и кружковые, площадные и передвижные. Пролеткульту принадлежало определение народного театра как новаторского [29, д. 392, л. 2], противопоставлявшегося театру профессиональному [Там же, л. 1-2], репертуар которого морально устарел [Там же, л. 6]. М. П. Керженцев, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. И. Пиотровский, П. П. Гайдебуров в своих работах развивали теорию народного театра. Но у органов власти не было четкого понимания того, как должен жить и функционировать местный (районный) рабочий театр, каковы его цели, что сделало его нежизнеспособным в том масштабе, который предполагала власть.

С 1919 г. начинается активное развитие и распространение низовых театральных кружков, клубов и секций. ТЕО вел сбор рецензий и заметок, касающихся деятельности рабоче-крестьянских театров, учет возникающих в провинции на фабриках и деревнях театральных и культурно-просветительских кружков, Народных домов, сцен и пр. В 1919-1920 гг. было зарегистрировано до 3½ тысяч культурно-просветительских кружков в Пензенской, Пермской, Тверской, Калужской, Тульской, Саратовской и др. губерниях [3, д. 4, л. 38]. Проводилось анкетирование с целью учета театральной работы [Там же, л. 130 – 130 об.], составлялись списки рекомендованных к постановкам пьес. На основе анкетирования можно выделить красноармейские и рабочие кружки численностью от 7-ми до 26-ти человек; по возрастному составу, в основном, молодежь не старше 30-ти лет, по гендерному признаку были как чисто мужские (армейские), женские, так и смешанные. Анкеты выявили низкий художественный уровень кружков, непонимание связи со зрителем, отсутствие идей творческого развития [Там же, л. 38, 131-139]. Данные анкет подтверждены проверками Наркомпроса и зафиксированы в отчетах о работе Дома народного творчества им. В. Д. Паленова, который курировал деревенские театральные кружки, существовавшие при избах-читальнях или красных уголках [Там же, д. 13, л. 2, д. 182, л. 2].

На основе отчетов и проверок Наркомпроса и Дома народного творчества им. В. Д. Паленова в 1927-1929 гг. деревенских театральных кружков в губерниях и уездах центральной России и Поволжья были выявлены основные трудности и проблемы существования низового театра. Это низкий уровень работы, формальность (часто кружки были только на бумаге, в отчетах), плохая материально-техническая база, отсутствие реквизита и помещений для работы, низкий интерес к кружкам со стороны населения и т.д. [Там же, д. 182, л. 1-15, д. 183, л. 1-8].

Большие проблемы существовали и в репертуарах народных театров. Пьесы, поставленные театральными кружками, были достаточно прямолинейны и с ярко выраженной пропагандистско-агитационной тематикой. Так, например, среди пьес, показанных в 1927 г., 8% (24) составили пьесы, посвященные Октябрю и гражданской войне, 37 (12%) – по тематике борьбы старого и нового; 31 (10%) – пьесы-агитки; 27 (9%) – по теме старого и нового быта [Там же, д. 14, л. 6 об.]. Но эти пьесы, показываемые, как правило, в дни пролетарских праздников, в деревне не пользовались успехом у зрителей. Среди недостатков указывались сложность тематики или постановки пьес, их частный характер, яркая политизированность и агитационность [Там же, л. 4 об.].

Отвечая требованиям времени и призывам Наркомпроса, Пролеткульт создавал новый репертуар, символом которого стали «Мистерия – Буфф» В. В. Маяковского и «Зори» Э. Верхарна в постановке В. Э. Мейерхола, «Среди пламени» П. М. Керженцева и «Меч мира» А. И. Пиотровского. Эти пьесы определили специфику нового народного театра, где произведение, взятое в основе постановки, переделывалось в соответствии с революционным моментом, осовременивались. Идея пьес проста: в революции, в ходе которой рождается новый мир, нет неразрешимых или тупиковых ситуаций. Ее цель настолько благородна, что в случае социального кризиса (блокады, военного окружения или поражения) происходит массовое осознание народом врага, ложности идей его лидеров и, как следствие, – переход основной массы общества на сторону революционных рабочих и солдат.

В решение вопроса репертуара А. В. Луначарский был включен не только как Нарком просвещения, но и как драматург. Вслед за Пролеткультом как основу для сюжетов пьес он часто использовал какую-либо известную историю, жизнеописание реальных или вымышленных героев из мировой классической литературы, придавая им современное революционное звучание («Королевский брадобрей», «Фауст и город», «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла»). Фактически А. В. Луначарский предопределил развитие советской драматургии и прихода в театр новой плеяды драматургов: К. Тренева, А. Афиногенова, Л. Рахманова.

С целью решения проблемы революционного репертуара Наркомпросом были проведены мероприятия по созданию в 1918 г. Историко-театральной и репертуарной секций ТЕО, в 1923 г. – специального органа, ведавшего репертуаром – Главрепеткома (Главный комитет по репертуару), в 1925 г. – по образованию Союза Революционных драматургов [28, д. 6, л. 17]. Данные органы определяли художественный уровень пьесы и ее соответствие времени [4, д. 3, л. 1, д. 53, л. 1 об.]. Регулярно объявлялись конкурсы на лучшую пьесу [Там же, д. 47, л. 12]. Репертуарная секция ТЕО была переходной формой на пути создания контрольно-цензурного органа, которым стал Главрепетком, отслеживавший содержание пьес и их идеологическую выдержанность. В результате такого контроля уже в 1923 г. были запрещены к показу 12%, в 1924 г. – 15% пьес, поставленных в российских театрах [1, с. 56-57; 12, с. 257-286; 13, с. 254-290]. Главрепетком разработал критерии социально-политической значимости для разрешения постановки пьесы на театральных сценах, на основе которых выделялись 4 категории (литеры) пьес [31, с. 4]. В результате под запрет попали пьесы как неизвестных драматургов, так и известных писателей: А. Аверченко, Л. Андреева, М. Булгакова, З. Гиппиус, Д. Мережковского, П. Гнедича, а также В. Маяковского, В. Короленко, И. Бабеля и М. Зощенко.

Практика 1920-х гг. показала, что наравне с праздником театральная сфера была наиболее благоприятна, доступна и эффективна по силе воздействия на сознание масс, способствуя становлению канонов и образцов новой жизни, формированию революционной мифологии и советской ментальности. Синтетический характер театра способствовал быстрому восприятию доносимых до зрителя идей. Это был один из наиболее удачных

механизмов репрезентации власти, чаще понятных и доступных зрителю. Именно поэтому власть, с одной стороны, активно способствовала распространению низовых театров и творческой активности масс, а с другой – стремилась управлять всеми процессами в театральном деле как на уровне народных, так и классических учреждений культуры, требуя от них соответствия задачам времени в конкретных обстоятельствах. Вторая тенденция привела к тому, что постепенно к концу 1920-х гг. произошел почти полный отказ от театрального экспериментаторства как метода ретрансляции репрезентативных идей власти. Театральная практика Пролеткульта, театра В. Э. Мейерхольда еще какое-то время сохранялась. Но благодаря формированию литературно-контрольных органов Наркомпроса удалось окончательно утвердить сценическую практику и эстетику академических репертуарных театров.

Список литературы

1. **Афанасьев Н.** Цензура нового типа // Парадокс о драме. Перечитывая пьесы 1920-1930 годов: сборник. М., 1993. С. 56-57.
2. **Гайдебуров П. П.** Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М.: ВТО, 1977. 464 с.
3. **Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ).** Ф. 628. Оп. 1.
4. **ГАРФ.** Ф. 2306. Оп. 23.
5. **Грабовский И.** Контроль и руководство: литературная политика советской партийной бюрократии в 1920-е гг. // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века. М.: АИРО-XX, 2002. С. 17-49.
6. **Гудкова В.** Особенности «советского сюжета»: к типологии ранней российской драмы 1920-х гг. М.: НЛЮ, 1999. 352 с.
7. **Дворкин Ю. Б.** Массовый театр: проблема взаимосвязей в контексте культуры // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Л.: Всерос. НИИ искусствознания, 1991. С. 8-37.
8. **Дворкин Ю. Б.** Ранний советский революционный театр в контексте народной игровой культуры: автореф. дисс. ... к искусствоведению. Л., 1990. 24 с.
9. **Дик А. А.** Агитационно-пропагандистская работа в РКК 1920-х гг. – воспитание «советского человека» (на материалах Тамбовской губернии) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (37). Ч. 1. С. 64-70.
10. **Жидков В. С.** Культурная политика и театр. М.: Изд-во лит. по атом. технике, 1995. 320 с.
11. **Зеленов М. В.** Аппарат ЦК РКП(б) – ВКП(б), цензура и историческая наука в 1920-е годы. Н. Новгород: Нижполиграф, 2000. 538 с.
12. **Зеленов М. В.** Цензура и органы цензуры в постановлениях Наркомпроса РСФСР в 1922-1924 гг. // Цензура в России: история и современность: сб. науч. трудов. СПб., 2006. Вып. 3. С. 257-286.
13. **Зеленов М. В.** Цензура и органы цензуры в постановлениях Наркомпроса РСФСР в 1927 г. // Цензура в России: История и современность: сб. науч. трудов. СПб., 2008. Вып. 4. С. 254-290.
14. **Золотницкий Д. И.** Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982. 343 с.
15. **Золотницкий Д. И.** Будни и праздники театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. 255 с.
16. **Искусство Коммуны.** 1918. № 1.
17. **Карпов Н. В.** Пролеткульт как социокультурное движение: дисс. ... к культурологии. СПб., 1999. 210 с.
18. **Керженцев П. М.** Творческий театр. М. – Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.
19. **Лапшин В. П.** Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М.: Советский художник, 1983. 495 с.
20. **Лебедева М. В.** Народный комиссариат просвещения РСФСР в ноябре 1917 – феврале 1921 гг.: Опыт управления: дисс. ... к.и.н. М., 2004. 208 с.
21. **Левченко Е. Г.** Массовое сознание и художественная культура. Динамика взаимодействия в тексте советской культуры (по материалам театра и кино): дисс. ... к. филос. н. Киев, 2003. 206 с.
22. **Ленин В. И.** Письмо к А. В. Луначарскому // Ленин В. И. Полн. собр. соч. в 55-ти т. М.: Политиздат, 1970. Т. 52.
23. **Ленин В. И.** Письмо М. Н. Покровскому // Ленин В. И. Полн. собр. соч. в 55-ти т. М.: Политиздат, 1970. Т. 52.
24. **Логина Л. Ф.** Становление и развитие культурной политики Советского государства: 1917-1939 гг.: дисс. ... д.и.н. М., 2005. 377 с.
25. **Луначарский А. В.** Еще раз о театре Мейерхольда // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 302-305.
26. **Луначарский А. В.** Театр и революция // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 80-105.
27. **Луначарский А. В.** Театр Мейерхольда // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8-ми т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 3. С. 294-301.
28. **Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).** Ф. 645. Оп. 1.
29. **РГАЛИ.** Ф. 1230. Оп. 1.
30. **Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).** Ф. 142. Оп. 1.
31. **РСФСР. Главный репертуарный комитет:** Репертуарный указатель ГРК [Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений] / под ред. Н. А. Равича. М.: Теа-кино-печать (18 тип. «Мосполиграф») им. М. И. Рогова, 1929. 195 с.
32. **Театры Москвы. 1917-1927:** статьи и материалы. М., 1928. 195 с.
33. **Троцкий Л.** Культура и социализм // Троцкий Л. Проблемы культуры. Культура переходного периода. Сочинения. М. – Л., 1927. Т. 21. С. 162-164.
34. **Февральский А. В.** Десять лет театра Мейерхольда. М.: Федерация, 1931. 100 с.
35. **Центральный государственный архив литературы и искусства СПб. (ЦГАЛИ).** Ф. 30. Оп. 1.
36. **ЦГАЛИ.** Ф. 260. Оп. 1.
37. **ЦГАЛИ.** Ф. 337. Оп. 1.
38. **Эйзенштейн С.** Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском Пролеткульте // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 269-273.
39. **Эфрос Е. Н.** Театр в опасности // Культура театра. 1921. № 7-8. С. 1-8.

SOVIET RULE AND CULTURE: PEOPLE'S REVOLUTIONARY THEATRE FORMATION IN 1917-1920

Shalaeva Nadezhda Vladimirovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Saratov State Agrarian University named after N. I. Vavilov
nadejda-hist@yandex.ru

In the article people's revolutionary theatre formation process is considered as the mechanism of power representation and political communication on the basis of modern approaches in history, the wide use of archival materials. Theatres classification is given from the position of power representation aimed at power image formation. Special attention is paid to the characteristic of revolutionary and people's theatres as the soviet rule ideas bearers. The revolutionary-ideological mechanism of theatre activity management in behalf of the soviet rule in 1917 – the 1920s is presented.

Key words and phrases: soviet rule; culture; theatre policy; Proletkult; people's theatre.

УДК 101.1:316

Философские науки

В статье рассматривается проблема девальвации слова в современном мире и предлагается возможный путь преодоления её – культивирование жеста как способа коммуникации и как формы выражения чувств и мыслей. Рассматривая коммуникативный потенциал жеста, автор приходит к выводу о его независимости как способа коммуникации от слова. Культивирование жеста привносит в социальную жизнь эстетическое и сакральное измерение, и, в конечном счёте, помогает исцелить слово, освобождая последнее от несвойственной ему роли главного средства передачи информации.

Ключевые слова и фразы: культивирование жеста; слово; хореографичность; коммуникация; тело; социальная феноменология.

Шемякина Екатерина Викторовна

Санкт-Петербургский государственный университет
aicaitlin@gmail.com

ЖЕСТ КАК ПУТЬ К ИСЦЕЛЕНИЮ СЛОВА[©]

Современный мир нередко характеризуют как империю болтовни. Это касается как качества слова, потери к нему доверия, чувства неловкости при упоминании слов высокого стиля, так и количества слов, нападающих на нас со всех сторон. Опыт молчания, в котором слово только и может набрать силу, становится всё менее доступным: в межличностном общении молчать *неудобно*, это рассматривается как проявление отчуждённости, пренебрежительности; нами руководит весьма сомнительное понимание близости как способности найти общие темы для разговора. На социальном уровне мы сталкиваемся с тем, что политика, реклама, Интернет, СМИ предстают царствами непрерывного говорения, поглощающего всякую мысль и всякое возможное сопротивление. Исцеление человека, расколотого в мире суеты, разобщённого и с ближним, и с самим собой, возможно только при условии исцеления слова, возвращения ему прежнего статуса реальности, укоренённости в бытии. Возможный путь к исцелению слова видится нам в культивировании жеста, во внимании к телу как источнику смысла, как форме выражения чувств и мыслей. В этом отношении наша статья, кроме теоретико-философской, имеет ещё и практическую составляющую, являясь попыткой вдохновить на реализацию этого замысла.

Под жестом мы понимаем пластико-пространственную конфигурацию тела, которая подлежит интерпретации. Культивирование жеста – это сознательная работа над телом, внесение в него смыслового, эстетического, сакрального измерения. Культивирование жеста может быть как индивидуальным (о таких практиках писал С. М. Волконский как о способах «самоизваяния», о поиске себя посредством своего тела [4, с. 16]), так и социальным (сюда относятся практики народных, куртуазных танцев, церемоний, строений, маршей, парадов). Представленное в масштабах социума, оно вносит хореографичность, красоту движений и через это – упорядоченность, эстетическое измерение всей социальной жизни. Такая хореографичность культуры была свойственна, к примеру, Древней Греции с её развитыми пластическими искусствами, Олимпиадами, мистериями и всей системой полисной демократии. Можно говорить о хореографичности традиционной японской культуры, со свойственной ей эстетизацией внешних проявлений жизни. Современная европейская культура, напротив, крайне нехореографична. Это можно видеть не только по неумению большинства людей танцевать, утере культуры народных и социальных танцев, но и по распространению массовой моды, минимизации жестикуляции, механистичности походки.

Таким образом, наряду с девальвацией слова, можно говорить и о девальвации жеста. Наше внимание редко привлекают жесты других, они предсказуемы и неинтересны, равно как и наши собственные. Отличия от таких «усреднённых» жестов (хотя бы простое использование редких сейчас аксессуаров – шляп, тростей)