7. *Дубин Б.* Память, война, память о войне: конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий // Отеч. зап. 2008. № 4 (43). С. 6–21.

8. *Дружинина Ю. В.* Субъективное социальное время как элемент управления организационной культурой : автореф. дис. ... канд. социол. наук. Новосибирск, 2010.

9. *Зарубин А. Г.* Социальное время и особенности его свойств в периоды общественно-политических кризисов [Электронный ресурс]. URL: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/zarubin_social_vremya.htm

10. *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Основания синергетики. СПб., 2002.

11. *Конева А.* «Критерии Ховстеда»: культура имеет значения [Электронный ресурс] // Международ. журн. исслед. культуры. URL: http://www.culturalresearch.ru/ru/theor/32-hofsted.

12. *Ленуар Р., Мерлье Д., Пэнто Л., Шампань П.* Начала практической социологии. СПб., 2001.

13. *Лукша П. О.* Конструирование времени и возможные механизмы пророчествования и гадания // Синергетика времени. М., 2007. С. 141–150

14. *Медушевский А.* Сталинизм как модель социального конструирования: к завершению научно-издательского проекта // Рос. история. 2010. № 6. С. 3–29.

15. *Нестик Т. А.* Социальное конструирование времени // СОЦИС. 2003. № 8. С. 12–20.

16. *Пилипенко А. А.* Между природой и культурой [Электронный ресурс] // Семь искусств. 2010. № 9 (10). URL: http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/Pelipenko1.php

17. *Рыжов В.* Концепции синергетики [Электронный ресурс]. URL: http://vladimir.socio.msu.ru/3_SYNERGY/

18. *Сурина И. А.* Ценностные ориентации как управляющий параметр организации «жизненного мира» [Электронный ресурс]. URL: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/professor.ru/Surina_IA2/M.

19. *Trager G., Hall E.* Culture as Communication: A Model and Analysis. N. Y., 1954.

Статья поступила в редакцию 10.10.2011 г.

УДК 792.03+792.09

В. К. Крылова

ОБРАЗ «ВРАГА» НА СЦЕНЕ И В ЖИЗНИ (1920–1930-е гг.)

Анализируется образ «врага», настойчиво внедряемый в 1920–1930-е гг. в сознание народа. Это позволяло отвлечь людей от реальных проблем, а заодно представить вымышленных виновников их тяжелого положения. Образ «врага» становится неизбежным содержанием, отражением бытия, представлением реальности в тоталитарном обществе.

К л ю ч е в ы е с л о в а: «враг народа», цензура, образ «врага», советская идеология, диктатура пролетариата, тоталитаризм, Ленин, классовая борьба.

Период 1920–1930-х гг. для России оказался столь же судьбоносным, как и 1917 г., когда произошла смена власти, которая поделила мир на два противостоящих лагеря. 26 октября (8 ноября) 1917 г. поздно вечером состоялся Все-

---

КРЫЛОВА Вера Климентьевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук, г. Якутск (e-mail: kvkrepressgur@mail.ru).

© Крылова В. К., 2011

российский съезд Советов рабочих и солдатских депутатов, носивший чрезвычайный характер. На съезде было образовано правительство — Совет народных комиссаров во главе с В. И. Лениным, избран Всероссийский центральный исполнительный комитет (ВЦИК), руководить которым было доверено большевикам Л. Б. Каменеву, затем Я. М. Свердлову. 27 октября (9 ноября) 1917 г. совместным Декретом ВЦИК и СНК была учреждена Государственная комиссия по просвещению во главе с А. В. Луначарским. На нее возлагалась задача руководить всей системой народного образования и культурой. В ноябре 1917 г. декретом Совета народных комиссаров театры выводились из-под полицейского надзора и передавались в ведение Народного комиссариата просвещения.

Театральный отдел Народного комиссариата просвещения РСФСР (ТЕО Наркомпроса) был создан в январе 1918 г., но окончательное оформление получил только в августе 1919 г., после того как вышел декрет «Об объединении театрального дела», подписанный В. И. Лениным. В феврале 1918 г. из представителей театральных трупп был сформирован Театральный совет. С августа 1919 г. контроль над сферой сценического искусства осуществлял Центральный театральный комитет (Центротеатр) Наркомпроса. На местах этими вопросами занимались Советы. В 1920 г. контроль над театральным делом перешел в ведение Главного политико-просветительного комитета (Главполитпросвета).

ТЕО был организован для того, чтобы максимально централизовать руководство театральным делом, активно бороться за создание нового репертуара и революционного театра, интерпретировать культурное наследие прошлого в рамках господствующей идеологии настоящего, исходя из ленинского принципа «партийности литературы» [7, *104*]. Так новая власть брала под контроль духовную жизнь страны.

Идеи Октября, события Гражданской войны, военный коммунизм, казарменный социализм, нэп — все это должно было стать смыслом нового искусства, и в том числе драматургии, — так того требовала революция.

Мифология драматургического сюжета была направлена на полное разрушение прежней цивилизации, создание нового миропорядка и отражала битву добра и зла. Противостояние расценивалось как необходимость, единственно верный оправданный путь. В такой ситуации театральное искусство вынуждено было отражать «деформированный социум, мир разрушенных гуманистических ценностей, порожденный идеологией и призванный служить новому режиму» [14]. Таким образом, создавался общий художественный контекст, в основе которого лежало либо физическое, творческое, либо моральное уничтожение всех тех, кто не соответствовал параметрам советского канона.

Герои первых революционных пьес («Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Разлом» Б. Лавренева, «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова, «Страх» А. Афиногенова, «Ярость» Е. Яновского, «Разгром» по роману А. Фадеева, «Хлеб» В. Киршона, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Гибель эскадры» А. Корнейчука и др.) требовали от исполнителей совершенно иной органики. Содержанием драматургических произведений стала повседневность, та разрушительная сила, которая, попирая человеческое достоинство, устанавливала новый

миропорядок, искусственно насаждая аскетизм, не свойственный людям в обычной жизни. На сцену советских театров вышли герои Гражданской войны, коммунисты, секретари партийных, уездных комитетов, которые либо боролись с врагами революции, либо отдавали за нее свою жизнь. «Враги» были везде: в городе, в деревне, на предприятии, в школе, в научном учреждении, внутри и вне государства.

Сюжет «Разлома» Б. Лавренев строил не на созидании, а на разрушении, на искажении духовных традиций, нравственных ценностей. Героиня пьесы Татьяна презирала мужа за то, что тот не желал торговать офицерской честью. Сама она не прочь была «отпустить демократический жаргон». Разнузданность, грубость толпы оказывалась для нее не более чем «перегорающей накипью вековой ненависти». Этого отрыто не отрицал ее отец, капитан Берсенев, кадровый офицер флота элитных частей русской армии, для которого в реальной жизни честь была превыше всего. Но в пьесе оказывалось все наоборот.

Ради борьбы с «внутренними врагами» образованная Татьяна пошла на сближение с бывшим пастухом и слесарем Артемом Годуном, возглавлявшим судовой комитет крейсера «Заря», на котором и разворачивались события. Ненависть, которую вместе с Борисом Лавреневым пропагандировал театр через спектакль «Разлом», бушующей рекой разливалась на сцене. Ради идеалов революции Татьяна выдает мужа разъяренной толпе, хотя в жизни такой поступок совершенно противоестественен. Ей легче убить, чем возлюбить. И все это делалось в угоду «винтовочной правде» Годуна, который превозносился революционной пропагандой как идеал человека высокой революционной сознательности. Чуждая русскому духу логика «Разлома»: «бей в самое сердце, хоть отец родной перед тобой встанет» [6. *495*], была продиктована теми самыми ленинскими требованиями «партийности литературы». Поэтому так часто из уст героев звучали призывы о революционной свободе, которую «по-настоящему можно добыть только тогда, когда жалость от себя отгонишь и в праведную, последнюю злобу войдешь» [Там же]. Так «железная логика» пролетариата 1920–1930-х гг. пером драматургов и устроителей «новой жизни» «разъясняла» суть борьбы с «врагами революции» и построения новой жизни.

Подобные представления поддерживали в обществе ту напряженность, которая была необходима, чтобы оправдать классовую борьбу. Вместе с новым героем утверждалась новая «коммунистическая нравственность», которая, по словам В. И. Ленина, «была необходима, потому, что служила разрушению старого эксплуататорского общества». И в этой «нравственности» «образ врага» выступал в качестве основной фигуры. Считалось, что на «фронте» построения нового общества нельзя обойтись без жертв. Они были везде, на любом этапе строительства, причем безвинный, как правило, оказывался «виновным», а виновный — имел презумпцию невиновности. Взять хотя бы период новой экономической политики, которая кругом была обставлена «врагами»: и сами нэпманы «враги», и те, кто их покрывал, или, наоборот, те, кто их грабил. В этой ситуации решение Ленина было однозначным: «...нужен ряд образцовых процессов с применением жесточайших кар. НКЮст, кажись, не понимает, что новая экономическая политика требует новых способов новой жестокости

кар» [4]. Такова была ленинская «стратегия» и «тактика» построения социализма, ради которого отряды Годуна из «Разлома» сметали и разламывали все на своем пути. «Величайшая ошибка думать, — писал Ильич Л. Б. Каменеву в марте 1922 г., — что нэп положит конец террору. Мы еще вернемся к террору и к террору экономическому» [Там же]. И действительно, не только в 1920–1930-е, но и в последующие годы террора хватало, что давало право на существование бессмертного лозунга времен социализма: «Дело Ленина живет и побеждает».

В спектакле «Шторм» по пьесе В. Билль-Белоцерковского, как и в «Разломе», действовали не просто люди, но «представители человечества» тех грозных революционных лет. Кстати, пьесу настоятельно рекомендовали к показу на всех советских сценах не только в 1920–1930-е гг. В истории советской драматургии и театра пьеса открывала собой ряд произведений советского театрального искусства, которые навсегда вошли в фонд советской театральной классики, несмотря на то, что эта самая «классика» носила антигуманный характер. Нетрудно понять, что ее злободневность объяснялась не вечными человеческими ценностями, а «героической, революционной борьбой» героя с собственным народом. Тем самым логически оправдывались и постоянно актуализировались призывы В. И. Ленина о том, что «диктатура пролетариата есть самая свирепая, самая острая, самая беспощадная война нового класса против <...> буржуазии» [10, *27*]. Следовательно, надо не ослаблять, а усиливать классовую борьбу в обществе.

Вместе с этими пьесами на подмостки вышли новые герои — люди в валенках, бушлатах: председатели укомов, продразверстники, представители Чека, комиссары, а вместе с ними вылезла вся накипь человеческого бытия (грубое слово, хамство, сила, вражда, ненависть). Несмотря на то, что пьеса «Шторм» — это своего рода хроника провинциальных локальных событий, тем не менее ее герои мыслят масштабными категориями. Чтобы завоевать весь мир, они готовы «с винтовкой в руках, с красным знаменем, на красном коне пойти на Колчака, Деникина и всех прочих...» [3, *154*]. Среди их будничных дел столь же незаметной становилась жизнь человека.

Как в 1920-е, так и в последующие годы «реализм будней революции» в спектакле, как ни странно, мог отождествляться с «музыкой революции» и включать в себя «элементы романтики» [5, *23–25*], которые и создавали на сцене «атмосферу трепетную и тревожную» [Там же]. А тревожиться было от чего, особенно тем, кто не по своей воле мог оказаться в «одном из цехов революции» в руках таких «делопроизводителей», как Предукома и Братишка. «Именем революции» они в одночасье могли решить судьбу любого, кто «искривлял» ее линию. Братишка прошел Гражданскую войну, для него призрачные идеалы дороже человеческой жизни. Председатель уездного комитета — деревенский, малограмотный мужик, пришедший в революцию «по путевке жизни». Он один из тех, кто стал под ее знамена, кому революция отдала приказ: «Надо!» — и он ответил: «Есть!»

Нельзя не заметить, что «знамена победы революции» развивались на площадях, улицах, сценах театров, окрашивая людские судьбы цветом крови.

Диктатура пролетариата, освещенная мыслью Ленина, была непреклонна и неустанно требовала новых жертв, ибо таково ее существо. В этом нетрудно убедиться, прочитав ленинскую статью «К истории вопроса о диктатуре», которая с ноября 1920 г. начала свое победное шествие со страниц журнала «Коммунистический интернационал». Обращаясь в статье к своим непонятливым оппонентам — кадетам, меньшевикам, «людям науки» и прочим либералам, вождь революции назидательно, с едва скрываемым раздражением давал определение нового режима. «Диктатура означает — примите это раз и навсегда к сведению — неограниченную, опирающуюся на силу, а не на закон, власть» [8, *367*]. Следовательно, победивший «революционный народ» объективно получал право на беззаконие, на любого рода расправу. Таким образом, под это самое беззаконие подводилась основа, позволяющая карать как тех, кто против революции, так и тех, кто еще не определился с выбором. Расправа от имени диктатуры пролетариата и есть, по Ленину, «революционное право».

Вот почему главным аргументом сценических героев в отстаивании своих принципов было оружие. «Время такое... жестокое штормовое... На десять баллов» было, когда «землю вверх дном ставили», шли в «мировой шторм»... «Полным ходом в разлом... ломать навеки буржуйский хомут». Клялись «драться, как никогда не дрались» до тех пор, пока не будет «вырвана победа» [6, *507*].

«Враг» становился неизбежным содержанием, отражением бытия, представлением реальности в тоталитарном обществе. Несмотря на то, что во временном пространстве он менялся, в социальной среде его образ оставался неизменным. В спектакле «Любовь Яровая» К. Тренева в постановке Московского Малого театра, затем многократно растиражированного во всех советских театрах, действия комиссара Кошкина по организации взрыва Жегловского моста расценивались как успешная победа над «врагом», как «торжество революции» [11, *19*]. И это «торжество» победным маршем шествовало по всем сценическим подмосткам страны.

Жегловский мост — главный узел столкновения двух лагерей одного народа, ведущих непримиримую борьбу за и против завоеваний революции. Под стать прочности моста характер комиссара Кошкина. Это «человек внутренне сосредоточенный, зоркий, вдумчивый, самоотверженный. Его твердость и неколебимость основаны на беззаветной вере в победоносность не только чисто политической, но и этической правоты, которую заключают в себе идеи коммунизма» [12, *20*]. Таким воспринимал его критик, памятуя о ленинской «коммунистической нравственности», что, впрочем, не помешало Кошкину в нужный момент «без колебаний, твердой рукой пустить оружие в дело». Спектакль завершался победой над «врагом» и верой в то, что «Красное знамя будет развиваться... в мировом масштабе!» [Там же].

Так, через подобные спектакли, в жизни сохранялось, пропагандировалось, утверждалось насилие. С их героями ассоциировался образ врага и образ защитника. Классовое противостояние определяло все существо бытия 1920–1930-х гг., как в жизни, так и на сцене. Создавая новый искаженный, трансформируемый образ, актер должен был стать и становился солдатом, надев на себя идеологическую униформу. Не мог не надеть, так как театр являлся связую-

щим звеном между политикой и обществом. Поэтому на протяжении многих лет с завидным постоянством на советской театральной сцене пропагандировались жестокость, насилие, издевательство над собственным народом, его физическое уничтожение. Делалось это не столько во имя переустройства собственного дома — России, ее окраин, сколько во имя глобализации, осуществления бредовой ленинской идеи — мирового господства пролетариата. «Дело не в России, — убеждал соратников вождь, — на нее... мне наплевать — это только этап, через который мы проходим к мировой революции» [1, *246*].

Вопросы коллективизации деревни, преображения провинции, изменения сознания крестьян, перехода от частного к коллективному хозяйству, которые обнажали социально-политическую линию села, впервые в советской драматургии были подняты в спектакле «Ярость» Е. Яновского, затем продолжены в «Хлебе» В. Киршона.

До революции Россия была аграрной страной, а потому крестьяне составляли подавляющее большинство российского населения. Их хлебом была сыта вся страна. Однако, получив власть в руки, большевики отреклись от лозунга «Земля — крестьянам». Им не нужны были собственники, их больше устраивал «казарменный коммунизм», «земледельческие промышленные армии». С внедрением политики военного коммунизма фактически вводился бесплатный труд, отменялись товарно-денежные отношения на селе и таким образом все уравнивались. Главным, самым страшным и кровавым этапом этой политики стала продразверстка или принудительное изъятие всего произведенного продукта в единые фонды. Это означало, что военный коммунизм становился своеобразным средством борьбы с крестьянами, которых Ленин называл «мелкобуржуазной стихией» и «главным врагом диктатуры пролетариата, ежедневно и ежечасно порождающим капитализм» [9, *615, 630*]. В мае 1918 г. председателем ВЦИК Я. Свердловым в докладе «О задачах Советов в деревне» были предложены меры по обузданию этой стихии, которые сводились к необходимости «переноса классовой борьбы в деревню» [13, *177, 178*].

Теоретические выкладки вождей революции на практике оборачивались бесчисленными трагедиями и загубленными жизнями, которые получали свое продолжение на сценической площадке. «Враг народа» в образе кулака многократно тиражировался на подмостках театров. Девять картин ломки тысячелетнего деревенского уклада в спектакле «Хлеб» в период коллективизации подавались на сцене наглядно и достоверно. Это были будни села, наполненные борьбой классов, в которых все было по-деревенски правдоподобно: берданки и плетень, револьвер и обрезы, лунная ночь и слезы, людской гнев и смерть.

Спектаклем «Хлеб» советские театры поднимали тему идейной, мировоззренческой борьбы классов. Зажиточный крестьянин Квасов воплощал образ колхозного «врага», а в образах коммуниста Михайлова и оппортуниста-попутчика Раевского раскрывались противоречия пролетарской революции и «мелкобуржуазной стихии».

Деспотизм и террор властей порождали в обществе недоверие, подозрительность, доносительство и в конечном счете страх. Причем властями сознательно культивировались, поощрялись, подогревались, поддерживались людские

пороки под видом борьбы с «классовым врагом». Страх заставлял подавать «сигнал» на сослуживца, кулака, подкулачника, нэпмана, неустойчивого элемента в самые разные органы — «куда надо» или «куда следует». Страх извращал исконное представление о чести, достоинстве. Страх быть не только арестованным, но и расстрелянным делал из гражданина приспособленца, создающего впечатление, что он «вместе со всеми шагает в ногу с революцией».

И этот феномен нашел отражение в спектакле «Страх» А. Афиногенова. Его действие разворачивалось в Институте физиологических стимулов. Показана острая борьба молодых коммунистов Елены Макаровой, Хусаина Килебаева, старой коммунистки Клары Спасовой с представителем «старой интеллигенции» профессором Бородиным. Он разрабатывал теорию «вечных безусловных стимулов», регулирующих человеческое поведение (от отдельной личности до истории человеческого общества). По его мнению, таких стимулов четыре — голод, гнев, любовь и страх. Последний в исследовании профессора занял лидирующую позицию.

Данные обследования советских людей позволили Бородину сделать вывод о том, что восемьдесят процентов из них живут «в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых интеллигентов отрекаться от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты, потому что... на высоком месте не так страшна опасность разоблачения. Страх ходит за человеком. Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник — обвинения в идеализме, технический — обвинения во вредительстве. Страх порождает прогулы, опоздание поездов, прорывы производства, общую бедность и голод» [2, *282*]. Остальные же двадцать процентов обследуемых — «это рабочие-выдвиженцы, им нечего бояться, они хозяева страны».

По сути дела, в нескольких словах Бородин нарисовал картину «социалистического рая», в котором «никто ничего не делает без окрика, без занесения на черную доску, без угрозы осудить или выслать» [Там же].

Однако в центре пьесы находилась не столько научная, сколько идейно-политическая борьба. «Старому интеллигенту» противостояла коммунистка со стажем и знаковой фамилией Клара Спасова. Следовательно, кому как не ей спас-ать, защищать идеалы революции от таких «несознательных», «политически безграмотных», как Бородин. Она и становится его основным оппонентом в долгом научном споре, олицетворявшем собой реальность советских лет — нескончаемые собрания по ликвидации политической неграмотности, «проработке» и «воспитанию пролетарской сознательности».

Не случайно в победители вышла обычная работница завода Клара Спасова, представлявшая меньшинство населения, а профессор Бородин, на чьей стороне было большинство, оказался побежденным. С точки зрения социалистического реализма, такой «отщепенец» в науке и в обществе не мог появиться на сцене ни в качестве «трагической фигуры», ни в качестве положительного героя. В государстве, переходящем от диктатуры пролетариата к тоталитаризму, иного не могло быть.

Таким образом, понадобилось не так много времени, чтобы мечты людей, поверивших во всеобщее братство, обернулись крушением идей гуманизма, а ожидаемый социалистический «рай» стал «адом» реальной жизни. В 1920–1930-е гг. как в жизни, так и на сцене «жестокость становилась позитивным элементом самоуважения, рационализировалась, превращалась в ролевой кодекс группового поведения и институционализировалась как практика советских органов управления» (Л. Гудков). Ломая привычную атмосферу зрительного зала, атмосферу отдыха, театр становился продолжением реальной жизни, местом казни, коллективных расстрелов «врагов народа». Сцена являла собой арену борьбы и кровопролития. Она становилась местом активных государственных преобразований, ломки характеров и привычных устоев морали. На этой, пожалуй, самой всеохватывающей трибуне власть театральными средствами культивировала симбиоз страха и веры в будущее, террора и героизма с заложничеством как нормой морали. Зрительный зал пробирал страх, в воздухе повисала угроза неожиданной, страшной повседневности.

---

1. *Алексеев В. В.* Основополагающая тенденция Российской империи в XX в. // Мельчунов С. П. Как большевики захватили власть. Париж, 1984.

2. *Афиногенов А.* Страх : пьесы. М., 1935.

3. *Билль-Белоцерковский В. Н.* Шторм // Пьесы советских писателей : в 12 т. М., 1956. Т. 1.

4. *Волкогонов Д.* «Ленин». Трилогия «Вожди» [Электронный ресурс]. URL: http://belousenko.com/books/publicism/volkogonov_lenin_1.htm (дата обращения: 13.05.2010).

5. *Воробьев В.* Музыка революции // Театр. 1971. № 6. С. 23–25.

6. *Лавренев Б.* Разлом // Пьесы советских писателей : в 12 т. Т. 1.

7. *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12.

8. *Ленин В. И.* К истории вопроса о диктатуре // Там же. Т. 41.

9. *Ленин В. И.* Избранные произведения : в 3 т. М., 1978. Т. 2.

10. *Ленин В. И.* Детская болезнь «левизны» в коммунизме // Полн. собр. соч. Т. 41.

11. «Любовь Яровая» : альбом. изд. 1937. Цит. по: *Ростоцкий Б.* Противоречивое взаимодействие // Театр. 1978. № 4. С. 19.

12. *Ростоцкий Б.* Противоречивое взаимодействие. С. 20.

13. *Свердлов Я. М.* Избранные произведения : статьи, речи, письма. М., 1976.

14. *Соловьева Н. Ю.* Драматургия 1920-х годов — образ советской эпохи [Электронный ресурс]. URL: http://www. dissland. com (дата обращения: 12.10. 2010).

Статья поступила в редакцию 27.07.2011 г.