

На правах рукописи

**Лихонина Ольга Владимировна**

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КУЛЬТУРЫ ТОТАЛИТАРНОГО  
ГОСУДАРСТВА (НА ПРИМЕРЕ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА  
1920-х – 1930-х ГОДОВ)**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Екатеринбург

2008

Работа выполнена на кафедре культурологии  
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

**Научный руководитель:** доктор философских наук,  
профессор Медведев Александр Васильевич

**Официальные оппоненты:** доктор философских наук,  
профессор Костерина Алла Борисовна


кандидат философских наук,  
доцент Немченко Лилия Михайловна

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Екатеринбургский  
государственный театральный институт»

Защита состоится « 18 » ноября 2008 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Уральского государственного университета им. А. М. Горького

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2008 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор социологических наук, профессор  Л. С. Лихачёва

### ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** обуславливается несколькими обстоятельствами.

Во-первых, состоянием теоретического знания в области культурологии. Продолжает дискутироваться вопрос о статусе её как науки, спектр мнений продолжает быть чрезвычайно широким: от безусловного признания суверенности культурологии в системе гуманитарного знания до полного её отрицания. Среди проблем, которые сегодня остаются наиболее значимыми, является проблема онтологии культуры. Известная концепция игровой сущности культуры нуждается в конкретизации. Театральность, рассмотренная как специфический способ бытия культуры, позволит расширить представления об онтологических свойствах культуры.

Во-вторых, последние десятилетия характеризуются «постмодернистской чувствительностью» (И. П. Ильин), предполагающей позицию релятивизма в отношении различных форм знания. Но уже остро ощущается «усталость» от постмодернистской методологии, и потому формируется потребность в анализе фундаментальных имманентных форм бытия культуры, что будет способствовать получению более объективного знания о сущностных чертах культуры.

В-третьих, практика использования оценочных категорий при характеристике различных феноменов культуры, спровоцированных бытием различных форм искусства – поэтичность, музыкальность, живописность и тому подобное, – исходит из интуитивно принятого положения о первичности самого искусства для производства подобных оценок. При этом игнорируются онтологические основания подобных оценок, их укорененность в самом социальном бытии. Анализ общественной и частной жизни под данным углом зрения становится насущной потребностью современного культурологического знания.

В-четвертых, актуальность исследования обуславливается целым рядом практических вопросов современности. Так, последние десятилетия ушедшего XX и начала XXI веков в России, да и в других странах Европы и США, отмечены настоящим взрывом интереса к культурам тоталитарных режимов, в том числе и к культуре эпохи социализма. Особо привлекает внимание время правления

И. В. Сталина. Об этом свидетельствует тот факт, что число различного рода книг, научных монографий, статей, телепередач (в основном негативных) за последнее время значительно превосходит опубликованное о Вожде Страны Советов при его жизни. Интерес к личности И. В. Сталина обусловлен тем фундаментальным обстоятельством, что он служит символом колоссальной по своей значимости советской эпохи первой половины XX века. Особый интерес в исторической науке и культурологии представляет не только анализ экономической, общественной и политической деятельности И. В. Сталина, но и методы, формы, которыми он осуществлял руководство страной. Среди них можно выделить и театральность.

В-пятых, в динамичном и одновременно катастрофическом российском XX веке конец 1920-х – 1930-е годы были одним из наиболее насыщенных переменами периодов. Это время становления нового социалистического мира, эпоха существенных изменений историко-культурной ситуации, когда общество дифференцировалось заново, его структура перестраивалась. Одним из действенных механизмов созидания нового мира была широко использована практика театрализации.

В-шестых, современная Россия переживает сложный драматический период своей истории. Пытаясь дистанцироваться от недавнего прошлого, для которого характерны были элементы тоталитарного характера, она стремится выстраивать новый образ жизни, создавая новые праздники, обряды и ритуалы. Исследование опыта эпохи социализма позволит избежать того негативного, что было, и использовать положительный опыт, который предлагается историей.

**Степень изученности проблемы.** Для теории театра проблема театральности не является новой, но специальных работ, посвящённых театральности как феномена культуры нет. Как эстетическая категория режиссёрского и актёрского мастерства театральность рассматривалась в работах К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова. Впервые о феномене театральности и его проникновении в жизнь заговорил Н. Н. Евреинов, создав свою философию театра. Продолжил его идеи и значительно расширил их в своих работах И. В. Утехин. В XX столетии проблему театральности исследовали представители семиотики: П. Пави, В. Ф. Колязин, М. Поляков.

Постановка проблемы театральности советской культуры была сопряжена с необходимостью обращения к работам философского, культурологического, социологического, художественно-эстетического, искусствоведческого, исторического подходов как отечественных, так и зарубежных исследователей.

Теоретические предпосылки исследования заложены идеями игровой концепцией культуры (Й. Хейзинга, Г. Гессе, Е. Финк, Х. Ортега-и-Гассет); наработками в области психологии, в которых рассматривается способность человека к игре (Э. Бёрн).

В процессе подготовки диссертации был использован широкий круг театроведческих работ, где рассматривались вопросы функционирования театра как вида искусства: Г. Бояджиева, Ф. Степуна, В. Е. Хализева, Г. Ю. Стернина, А. Б. Костериной.

Проблема театральности взаимосвязана с теорией «карнавала» М. М. Бахтина, А. Л. Гринштейн, «смехового мира» Древней Руси Д. С. Лихачева и А. М. Панченко; идеей маски К. Леви-Стросса, В. Леви, А. Л. Гринштейн, В. Рабиновича, А. В. Толшина и теорией артистизма Ю. Кристевой, Р. К. Бажановой.

Необходимая теоретическая база для изучения социологического аспекта данной проблемы была заложена в работах И. Гофмана, Д. Ги, Ч. Кули, Д. Мида, Ф. Минюшева, С. Никанорова.

Поскольку театральность рассматривается автором как способ существования культуры, в исследовании задействован довольно обширный культурологический блок источников, в которых ставился и решался вопрос театрализации личности и эпохи: работы М. Ю. Лотмана, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Б. А. Успенского, Ф. Степуна, Н. О. Лооского, А. Ф. Лосева, В. Силонаса, А. В. Висловой, Н. А. Хренова, М. Мамардашвили, Е. М. Гапковой, Л. Г. Ионина, А. Б. Каплана, В. Ф. Колязина.

В рассуждениях о театральности тоталитарных культур автор исследования опирался на работы: Г. Гюнтера, показавшего имманентность театрализации для тоталитарных политических систем; И. Н. Голомшгока, проанализировавшего на примере советского и германского искусства основные черты тоталитарной культуры, что позволило показать, с одной стороны, обусловленность черт этого искусства характером тоталитарного государства, с другой стороны, рассмотреть искусство как механизм формирования идеологии тоталитаризма в индивидуально-общественном сознании; В. Паперного и М. Найдорфа, которые в своих работах раскрыли конкретный механизм воздействия театральности на общественное сознание в тоталитарных государствах.

Реконструкции «театра И. В. Сталина» и театральности советской культуры конца 20-х – 30-х годов XX века способствовали работы Н. А. Хренова, И. В. Кондакова, Т. А. Кругловой, С. Бойм, К. Кларка, Н. Н. Козловой, Б. В. Соколова, Б. С. Илизарова, И. В. Утехина, Н. А. Ястребовой и другие.

Актуальность темы исследования и степень её научной разработанности обуславливает выбор объекта и предмета диссертационной работы, а также её цели и задач.

**Объектом** диссертационного исследования является театральность культуры тоталитарного государства.

**Предметом** исследования – театральность советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов.

**Цель исследования** состоит в изучении специфики проявления театральности в советской культуре конца 1920-х – 1930-х годов.

Цель предопределила постановку следующих **задач**:

- рассмотреть театральность как способ бытия культуры, определить её основные характеристики;
- прояснить генетическую связь игры и театральности в пространстве культуры;
- выявить характерные черты и формы театральности как культурной игры;
- исследовать особенности театральности культуры тоталитарных государств, выявить её специфику и свойства;

– проанализировать основные формы театральности, их мотивацию и функциональную направленность в советской культуре конца 1920-х – 1930-х годов;

– исследовать роль и значение личности И. В. Сталина в формировании основных форм и функций театральности культуры СССР обозначенного периода.

**Методология** работы обусловлена поставленными задачами, спецификой предмета и объекта исследования. Ракурс исследования предполагает использование системного подхода к изучаемому феномену культуры в соответствии с требованиями современного культурологического анализа. Прежде всего, методологическое значение имел анализ культуры, представленный, в частности, в работах М. С. Кагана, Э. А. Орловой, А. Я. Флиера и других. Особое значение для диссертации имели работы названных авторов, в частности, положения о генезисе и жизненных циклах культурных форм как ответа на адаптационную потребность культуры.

При выявлении конкретных структурных элементов театральности в их историческом развитии автором были использованы сравнительно-исторический, структурно-функциональный и семиотический методы.

**Научная новизна работы** заключается в следующем:

– Театральность проанализирована как целостный и внутренне противоречивый способ бытия культуры, как чувственно-воспринимаемая форма выражения общественного характера человеческого существования.

– Рассмотрена функциональная направленность театральности, которая одновременно является маркером телесности культуры, средством оформления социально-коммуникативной взаимосвязи людей, механизмом преодоления экзистенциального одиночества в толпе, средством привнесения драматического переживания в рутинный процесс повседневности.

– Установлена генетическая связь игры и театральности, прояснены основные характеристики театральности как культурной игры, которая воплощается в жизни в конкретных формах («мышеловка», карнавал, маскарад, маски героев смеховой культуры и прочее), одновременно являясь приемом или методикой изменения и преобразования действительности («мышеловка»); средством организации досуга; содержательным компонентом культурно-исторического периода или ситуации.

– Выявлен и обоснован имманентный характер театральности тоталитарных режимов.

– Проанализированы основные сферы жизни советского общества, для организации управления которыми были разработаны: проект создания советского человека, сценарии общественно-политических мероприятий, коммуналное бытие (семья, очередь, демонстрация).

– Доказано, что в формировании основных форм и функций театральности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов огромную роль играет

личность и деятельность И. В. Сталина (образ-маска «военного человека», методика «мышеловки» и так далее).

**Практическая значимость работы.** Материалы диссертационного исследования могут быть использованы при разработке общих и специальных лекционных курсов, в проведении семинаров и практических занятий по курсам «Теория культуры», «История мировой и отечественной культуры», «Культура повседневности», а также «Театроведение». Результаты исследования могут представлять определенный интерес для специалистов в сфере социально-культурной деятельности.

**Апробация полученных результатов.** Основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и зарубежной литературы Магнитогорского государственного университета, кафедре культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Различные аспекты проблематики диссертационного исследования получили разработку в статьях, тезисах докладов, выступлениях на конференциях разного уровня: Международной научной конференции «Пушкинские чтения – 2005» (Санкт-Петербург, 2005); Международной научно-практической конференции «Роль религий в становлении российской государственности: исторический опыт и современность» (Магнитогорск, 2007); межвузовских научных конференциях «Современные проблемы науки и образования» (Магнитогорск, апрель 2005 и 2007); ежегодных внутривузовских научных конференциях Магнитогорского государственного университета (Магнитогорск, 2005 – 2007). Основные идеи и научные результаты работы отражены в 8 публикациях.

Результаты исследования использованы автором в чтении курсов: «История культуры России. XX век», «Теория и история культуры повседневности России» в ГОУ ВПО «Магнитогорский государственный университет».

**Положения, выносимые на защиту.**

1. Театральность представляет собой целостный и внутренне противоречивый способ существования культуры, проявляющийся в различных формах (в этикете, в проведении празднеств, торжеств, траурных и общественных мероприятий и тому подобное) и выполняющий специфические функции (регулятивную, социально-маркирующую, коммуникативную, эстетическую и другие).

2. Театральность как культурная игра – это система различных компонентов (игра, маска, социальная роль, карнавал, маскарад, артистизм). Все эти элементы в зависимости от конкретного содержания какой-либо формы театральности находятся по отношению друг к другу в положении смежности или соподчиненности. Так, театральность как культурная игра может быть представлена в виде конкретных форм («мышеловка», карнавал, маскарад, маски смеховой культуры и прочее) и одновременно может выступать в качестве приема или методики изменения или преобразования реальной действительности («мышеловка»); быть средством организации досуга;

представлять собой содержательный компонент определённого культурно-исторического периода или ситуации.

3. Для тоталитаризма как специфической социально-политической системы характерна нарочитая театральность, которая призвана сохранить целостность общества и обеспечить развитие культуры в контексте идеологии правящей партии. Это вызвано самим характером тоталитарной системы, изначально заинтересованной подчеркнуть мнимую целостность, оказать психологическое воздействие на сознание масс.

4. Советская культура конца 1920-х – 1930-х годов выработала собственный вариант театральности, специфика которой складывается под непосредственным влиянием культа личности И. В. Сталина, сознательно выступившего в качестве режиссёра-демиурга. Идеология руководящей партии и личные пристрастия вождя определили своеобразие форм театральности советской культуры: проект создания советского человека, сценарии общественно-политических мероприятий, коммунальное бытие: семья, очередь, демонстрация и так далее. Театральность данного периода в СССР являлась механизмом манипуляции массовым сознанием.

**Структура диссертации.** Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы. Библиография включает 258 наименований. Объем работы составляет 165 страниц.

### ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы диссертационного исследования, степень научной разработанности, объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи работы, обосновывается методология, излагается научная новизна работы, раскрывается теоретическая и практическая значимость исследования, формы апробации основных результатов, положения, выносимые на защиту, структура работы.

**Первая глава «Театральность – специфическая форма бытия культуры»** посвящена исследованию театральности как способа существования культуры, раскрытию содержания основных форм её осмысления, определению её основных характеристик.

В **первом параграфе «Феноменологическая характеристика театральности»** рассматриваются взгляды представителей разных культурологических и театроведческих концепций XX века на театральность как производную от искусства театра, и выявляются её основные характеристики как способа бытия культуры.

Сравнительный анализ трактовок понятия театральности в теории театра и культурологии показывает, что данное понятие вызывало и вызывает интерес в современной науке, но и по сей день остается до конца не проясненным.

Термин «театральность» на сегодняшний день широко используется в качестве метафоры. Это связано с тем, что театральность долгое время рассматривали как производную театра. В конце XIX – начале XX веков в России, в связи с нарастающим экспериментальным духом самой эпохи,

представление о ней как специфическом приеме театрального искусства усилили появившиеся концепции театра. Естественно, что поиски новых путей развития театра привели к различным экспериментам. Несмотря на то, что каждый удачный эксперимент нам подарил поистине гениальные театральные системы, сам театр оказался в зависимости от этих систем, которые предлагались тем или иным режиссёром. Последний, в свою очередь, приобретал значение некоего демиурга, который выстраивал своё взаимоотношение между театром и актёром, театром и жизнью, театром и режиссёром. Это приводило к тому, что у каждого режиссёра формировалась своя собственная система понимания театра и театральности.

Так, К. С. Станиславский рассматривал театральность как сценический штамп, за которым скрыт непрофессионализм актёра. В своих рассуждениях о театральности он продолжает реалистическое направление, сложившееся в театральном искусстве во второй половине XIX века.

Одновременно с системой Станиславского складывается альтернативная модель «Театра Показа» Вс. Мейерхольда, который сконцентрировал своё внимание не столько на «правдоподобии – ложности» актёрского искусства (как у сторонников жизнеподобного театра), сколько на создании своеобразной диктатуры игры, на сконструированной по законам биомеханики театральной условности, где режиссёр-демиург управляет марионетками на сцене. Автор «Театра Показа» предпринял попытку осознать театр как некий фарс, как «священную мистерию», но всё же театральность у него отличается репрезентативностью, парадностью сценического воплощения, оставаясь необходимым элементом театрального искусства.

Отрицая, подобно Вс. Мейерхольду, «жизнеподобный театр» К. С. Станиславского, А. Я. Таиров стоял на позиции театрализации самого театра. Театр, по его мнению, не должен быть прислужником ни литературы (как у Станиславского), ни изобразительного искусства (как у Мейерхольда). На творческий театральный эксперимент А. Я. Таирова во многом повлиял интерес к эстетике балагана, к старинной игре. Как для Вс. Мейерхольда, так и для А. Я. Таирова было характерно стремление вернуть сцене дерзкое, непринуждённое искусство площадных комедиантов, добиться острого соприкосновения старинной игры масок с современной им российской жизнью.

Таким образом, именно в эпоху Серебряного века заданная ещё античностью идея искусного подражания природе, когда за театром закреплялось только свойство отражения действительности в виде художественной переработки идей-образов, оппозиция «театр и жизнь» значительно корректируется. С одной стороны, в «жизнеподобном театре» системообразующим фактором выступает отражение жизни на сцене, а с другой, экспериментальный театр провоцирует привнесение элементов театра в жизнь.

Вышеперечисленные концепции находятся в рамках эстетического понимания. Под таким углом зрения, театральность чаще всего рассматривается только применительно к театру как виду искусства, выделяя

лишь театральные элементы, участвующие в непосредственной реализации спектакля.

В середине XX века представители структурно-семиотического подхода (П. Пави, В. Ф. Колязин), продолжая рассматривать театральность лишь как элемент театрального искусства, считают, что область театральности захватывает не только само представление, но и множество знаковых систем, выступающих в качестве её «инженерии», посредством которой считывается закодированная в ней информация и смысл.

Благодаря толкованию театральности как явления театра происходило плавное заимствование реальностью его смыслов, изначально внутренне противоречивых. Широко распространена практика использования театральности как оценочной категории. Так, под театральностью в жизни понимается, с одной стороны, грех лицедейства, непосредственным образом связанный с идеей маски; с другой, изысканность, способность человека адаптироваться и гармонично вписываться в переменчивые потоки бытия, наиболее ярко проявляющаяся в идее артистизма. Оценивая все действия человека, мы соотносим их с нормами и ценностями, царящими в конкретном обществе. Следовательно, примеряя маски, разыгрывая роли, человек соизмеряет своё поведение с нормой, идеалом, целью, выступающих в качестве образца, эталона. Люди постоянно оценивают своё поведение и поведение других через общепризнанные ценности («добра – зла», «жизни – смерти», «правды – лжи», «прекрасного – безобразного» и так далее). Таким образом, театральность, не являясь ценностью, выступает как ценностный компонент культуры. В данном контексте «ценность может быть связана с актом субъекта так, что акт этот становится тем самым оценкой»<sup>1</sup>, то есть само действие субъекта изначально театрально.

Такое использование театральности породило представление о том, что подобная оценка есть производная от факта существования театра. По мнению автора исследования, причинно-следственные связи театра и театральности иные: не театр является исходным для театральности, а театральность как качество социума есть почва для театра.

Впервые за пределы театра как такового театральность вывел теоретик театра и режиссёр Н. Н. Евреинов. Он первым отметил и доказал, что театральность коренится в основании бытия и имманентно присуща культуре. В своей концепции он анализирует театральность как универсальный принцип, как самозамкнутую реальность, освобождённую от институциональных рамок театра и имеющую свою онтологию. Театральность по Н. Н. Евреинову – это другая реальность жизни, независимая от законов обыденности, со своей реальной логикой, со своей моралью, своими чувствами. Театральность как инстинкт («воля к театру») характеризуется им как презстетизм,

<sup>1</sup> Гуревич, П. С. Философия культуры. – 2-е изд. – М.: «Аспект Пресс», 1995. – С. 115.

предыскусство, свойство, предшествующее религиозности, и во многом являющееся основой для их зарождения.

В диссертационной работе автор под «театральностью» понимает: целостный и внутренне противоречивый способ существования культуры, имеющий свою специфику в различные культурно-исторические эпохи: позволяющий человеку адаптироваться в постоянно изменяющихся условиях жизни общества, проявляющийся в различных формах и выполняющий специфические функции: регулятивную, социально-маркирующую, символическую, коммуникативную, эстетическую.

Театральность как способ оформления социально-коммуникативного взаимодействия людей проявляется, например, в действии правил приличия и манер, в организации разного рода кружков, сообществ и тому подобное.

Как маркер культурной телесности театральность выступает в качестве социальных ролей, многочисленных масок, облачения, через которые считаются не только индивидуальные черты конкретного индивида, но и складывается общественно-нравственный, культурный облик того или иного общества. Театральность становится отражением и выражением отличительных признаков общества, его мироощущения, образа жизни, мыслей, занятий, профессии.

Как средство преодоления экзистенциального одиночества в толпе театральность стремится через эпатаж не только реагировать на меняющееся бытие, но и создавать его иллюзорные, виртуальные формы, чтобы преодолеть чопорность, косность реальной действительности.

Театральность выступает средством преодоления рутинного, обыденного существования в силу драматического переживания человеком конфликтов.

Театральность представляет собой чувственно-воспринимаемую форму выражения общественного характера человеческого существования.

Во *втором параграфе «Театральность как культурная игра»* проводится сравнительно-сопоставительный анализ игры и театральности; выявляются характерные черты театральности как культурной игры и рассматриваются её некоторые формы.

Проблема осмысления театральности как способа бытия культуры неразрывна с проблемой соотносённости её с игрой. Сопоставив игровые концепции культуры Й. Хейзинги, Г. Гессе, Х. Ортега-и-Гассета, Э. Финка, Э. Бёрна с философией театра Н. Н. Евреинова, автор исследования пришел к выводу, что точками соприкосновения игры и театральности является присутствие схожих структурных элементов: пространство, правила, роли, сюжетные ходы, иллюзия и прочее, – без которых они не могут существовать. Наряду с этим, и игра, и театральность отличаются друг от друга. Выходя за пределы игры в социальное или историческое пространство, театральность приобретает особую значимость. Это становится возможным лишь благодаря тому, что игра, однажды состоявшись, закрепляется как культурная форма, содержательное наполнение которой во многом определяется театральностью.

Таким образом, театральность преобразовывает, наполняет содержанием созданные в игре формы.

Театральность, выходя за пределы биологических инстинктов человека, становится неотъемлемой частью его культуры. Потребность жить и действовать («воля к театру», инстинкт театральности) – это лишь биологическая почва, из которой произрастает способность человека к созданию и совершенствованию культуры. Культура не создает жизненную энергию человека, она лишь направляет её на разумные цели и рационально организует её использование в условиях человеческого общежития. Театральность как одна из граней человеческой деятельности в процессе своего развития и накопления духовного опыта предстает во всем своём многообразии и сложности. Таким образом, театральность может представлять собой некий «культурный сценарий», набросок, общий план, очерчивающий контуры человеческого поведения. В зависимости от сложности проблемы взаимоотношений человека и социума, человека и истории, человека и человека сама театральность может проявляться в различных формах.

В исследовании выделены и проанализированы несколько форм театральности как культурной игры, которые обладают специфическим набором свойств и значительной степенью подвижности. Театральность в форме культурной игры может изменяться в зависимости от содержания конкретной модели-ситуации.

Одной из форм театральности является «мышеловка» с её строго организованным, продуманным характером, направленным на достижение какой-либо цели. Эта форма театральности как культурной игры очень хорошо прослеживается в классическом примере «Постановки Гамлета» (У. Шекспир «Гамлет», III, 2). Гамлет воссоздаёт иносказательно, метафорично то преступление, которое совершили все «зрители» его спектакля, с целью убедиться и доказать всем свою правоту. «Мышеловка», нашедшая своё художественное воплощение в драматургии Шекспира, так же становится одним из основных методов детективной практики. Таким образом, однажды сыгранная «мышеловка» выступает в качестве формы, а перенесённая в жизнь и получившая новое содержательное наполнение через театральность, становится культурной игрой.

Однако, сама «мышеловка» в зависимости от личностных характеристик, ценностных установок, целевых ориентиров и психологического состояния человека в момент самого «сценического» действия может быть стихийной, нарушающей правила, носить импровизационный характер. В своей законченной форме «спектакль в спектакле» является лишь средством для достижения какой-либо цели.

В форме культурной игры могут выступать карнавал и маскарад как виды праздника, формы организации досуга. Карнавал, как это объясняет М. М. Бахтин, – это не игра в определенном смысле слова. По мнению философа, в момент карнавалового действия всё вокруг наполнялось новой жизнью, люди «... как бы строили по ту сторону всего официального *второй*

*мир и вторую жизнь*, «...» в которых они в определенные сроки *жили*»<sup>2</sup>. Это «как бы», о котором говорит М. М. Бахтин, подчеркивает временный характер «другого образа», но, несмотря на краткосрочность карнавалового действия, это «как бы» являет собой особую игру, культурную игру. Именно в эпоху Средневековья большое значение получает тема глупости и образ неисцелимого дурака, который продолжает существовать и в послекарнаваловой, повседневной жизни, сосуществуя с реальными представителями власти, дворянства и прочими. Маски шутов, скоморохов и других персонажей являются неотъемлемыми атрибутами смеховой культуры, являясь средством обретения новой сущности, как выражение принципиально важной идеи обновления, рождения. Если для карнавала значимой являлась идея перерождения, то в маскараде огромное значение приобретает идея сокрытия истины, тайны. В маскараде происходит изменение парадигмы, перестройка всей ценностной иерархии различных компонентов и атрибутов культуры. Таким образом, карнавал и маскарад закрепились в виде своеобразной культурной формы, содержательный компонент которой во многом обусловлен театральностью, что позволяет рассматривать их как культурную игру.

Вместе с тем, и карнавал, и маскарад, благодаря вхождению театральности в пространство культуры, могут перерастать формы культурной игры и представлять собой особый, своеобразный тип культуры (театрально-карнаваловый или театрально-маскарадный), адаптируя либо трансформируя под её содержание свойственный им набор атрибутов: маска, костюм, персонажи и так далее.

Кроме того, та или иная культурно-историческая ситуация может облачаться в одну из форм театральности как культурной игры. В своей работе Й. Хейзинга сопоставляет века истории с присущими каждому веку состояниями игровой стихии, но сама игра не позволяет в полной мере рассматривать историю как систему. Она дает возможность лишь обозначить основные принципы исторического процесса как игры (игрового пространства), а театральность помогает расшифровать игровой смысл истории, который, в свою очередь, понятен лишь в соотнесенности с системой взглядов, антиповедением и типом культуры. Таким образом, конкретное содержание культурно-исторической эпохи может быть обусловлено какой-либо формой культурной игры, то есть непосредственно театральностью.

Во второй главе «Своеобразие театральности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов» исследуются особенности театральности культуры тоталитарных государств, выявляется специфика и своеобразие театральности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов.

<sup>2</sup> Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 10.

*Первый параграф «Специфика театральности культуры в условиях тоталитаризма» посвящён анализу основных характеристик театральности культур тоталитарного типа.*

Начиная с рубежа XIX – XX веков в мировой культуре наметился поворот к тотальной театральности. Повторяющиеся кризисы свидетельствуют о том, что вся европейская культура в начале XX столетия всё острее клонилась к своему упадку, начиная внутреннюю трансформацию в нечто совсем иное.

Одной из главных причин такой трансформации является невиданный размах процесса индивидуализации, продвинувшегося в XX веке до того рубежа, с которого началась обратная реакция – индивидуалистическая личность в крайнем самоутверждении начала отрицать самое себя, рушить собственные основы. Все процессы, происходящие в начале XX столетия, способствовали тому, что на историческую арену выходит масса, лишённая лица.

В поисках выхода из кризиса европейская культура стремилась к трансформации этой парадигмы.

Кризис и поиск путей сохранения целостности культуры в начале XX века привел к тому, что в ряде стран начинает развиваться тоталитаризм как своеобразный выход из сложившейся ситуации. Тоталитаризм с его тягой к всеобщей мобилизации общества стремился к масштабной перестройке, изменению самих оснований социальной и культурной жизни. Для этого процесса генеральной задачей явилось практическое и неизбежное уничтожение «автономности различных функциональных сфер общественной жизни и культуры и организация принудительного общественного консенсуса»<sup>3</sup>. Так, театральность культуры тоталитарных государств позволяла создавать иллюзию реальности, существовать в состоянии всеобщей секретности, безоговорочной лжи и вечного настоящего. Построение тотальной целостности, выход за пределы традиционной культуры, «перезагрузка» и переосмысление жизненных ценностей в тоталитаризме представляет собой первый шаг на пути к тотальной театральности. В силу чего, театральность для всех тоталитарных реалий XX века является имманентным свойством, во многом определяющим их смысл и содержание. Но в каждом национальном варианте данного типа культуры огромную роль играет идеологический фактор, который влияет на специфику их театральности.

Тоталитаризм, как система подчинения всей деятельности человека политическим задачам, как механизм организации и проектирования человеческих взаимоотношений в массе, в XX столетии стал воплощением иных представлений о мире и месте человека в нём, тяготеющих к архаическим формам.

<sup>3</sup> Бутрова, Т. Пути политического театра к массовой аудитории // Искусство и массы в современном буржуазном обществе : сб. ст. – М., 1989. – С. 286.

Идея о прекрасном Новом мире, нашедшая своё отражение в идеологических доктринах тоталитаризма XX века, нуждалась в особой театральности, которая одновременно воплощала и праздничный характер рождения новой эпохи, и мифологический ритуал появления мира как жертвы. Обе эти функции органично переплетались в карнавале. Тоталитарный карнавал, как зрелище в виде театрализованных шествий, митингов, военных парадов, стал следствием тотальной эстетизации, апеллирующим к человеческим чувствам. Заботой властей была не столько внешняя театрализация действительности, сколько карнавальная идея перерождения мира и самого человека.

Истоки тоталитарного карнавального мироощущения нашли своё отражение в мифологическом сознании. В тоталитарном карнавале происходило «перерождение» человека-личности в человека-массу, где никто не различает человеческого лица другого. Смерть, а затем возрождение, в тоталитарном карнавале символизировали в большей степени утрату индивидуального начала, ибо, убив в себе себя, человек становился своим в системе. Лишь жертва утраты индивидуальности, «гибели души» позволяла человеку слиться с фанатичной толпой, слепо верящей в идею обновления. Индивидуальное тело становится идеально заменимым синтетическим телом. Всё это как нельзя лучше способствовало маскировке иллюзорности бытия и являлось эффективным средством нивелирования личности, её растворения в толпе.

Каждый национально-государственный вариант тоталитаризма в соответствии с господствующей идеологией разрабатывает свою собственную научную теорию создания нового человека. Все идеологические доктрины обосновывают идею обезличивания человека, слияния его с общественным телом. Заранее продуманные и сознательно растиражированные в толпе образцы такого человека призваны были не только создать иллюзию равенства, преодоления межличностных дистанций, но и нивелировать личность, уничтожить её индивидуальность. Так, в культурах тоталитарного типа были созданы маски, жесты, стереотипы поведения и прочее. Театральность выступала не только как маркер культурной телесности, но и использовалась, таким образом, как эффективное средство психологической и культурной перекодировки сознания, как всего общества, так и отдельного человека.

Искусственно созданная культура тоталитарных государств постоянно нуждалась в эффективных средствах поддержания «мнимого», фиктивного мира и преодоления противоречий «коллективной души».

В тоталитарном типе культуры невозможно обойтись без агрессивной силы авторитета, таланта вождя, лидера, который и представляет собой в одном лице и идейного вдохновителя, и гениального режиссёра-демиурга, и воплощает идеальный образ нового человека. Представители власти сознательно создавали себе такой имидж, который подчеркивал их могущество и приравнял к божеству. Властью для сакрализации в массовом сознании



образа своего лидера, поддержании правильности его деяний и выбранного им пути с завидным постоянством разыгрывались ритуалы жертвоприношений.

Близость власти древним архаическим культурам подтверждает широко используемый социально-психологический механизм «фармака». Нарастающее напряжение масс необходимо было периодически снимать, направлять в русло «изживания» анархических настроений. Агрессивность масс обрушивалась на ловко подставленных вождем «врагов народа, предателей», и убежденная в правоте приговора толпа на время успокаивалась, так как очередной виновник постигших её несчастий устранен. Улавливая подспудные движения массы, первые лица государства не уставали находить в обществе «фармаков», принося их в жертву жаждущей крови толпе. Таким образом, театральность подобных «сакральных» спектаклей выступала как новая форма организации коллективного бытия, приучая человека через постоянное ощущение страха перед смертью, жить в «гармонии» с государственными установками по законам идеологии: не замечать реальности и верить в её иллюзию.

Таким образом, театральность как имманентное свойство культуры тоталитарного типа имеет строго очерченные и определённые границы, каноны, табу, и сознательно внедряется партией власти в повседневное бытие и сознание масс с целью создания новой мифологизированной реальности.

Во *втором параграфе «Театральность в реальной практике советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов»* выявляются и анализируются некоторые особенности проявлений театральности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов.

Среди тоталитарных реалий XX века советская культура конца 1920-х – 1930-х годов, вобрав в себя свойственные черты театральности культур тоталитарного типа, создала собственный специфический вариант театральности.

В своём развитии советская культура, в отличие от других национальных вариантов тоталитаризма, прошла все цивилизационные этапы: от зарождения (октябрь 1917 года) до заката (декабрь 1991 года). Это дает возможность рассматривать её как историческую целостность. Таким образом, под советской культурой автор исследования понимает: 1) конкретный исторический период мировой и отечественной культуры, за время которого была создана мировая держава – СССР, с доминирующим тоталитарным режимом, базирующимся на идеологической доктрине марксизма-ленинизма; 2) «жесткую модель социокультурного единства» со свойственной ей культурной парадигмой, отрицающая историю, религию и традиции народа, насильственно диктующая массам советские ценности и формирующая свой тип личности – «советского человека».

Основные формы и методы театральности советской культуры были сформулированы лично И. В. Сталиным и с особой тщательностью и продуктивно были внедрены в массовое сознание в конце 1920-х – 1930-е годы.

В театральности советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов особую нишу занимает личность и деятельность И. В. Сталина. Появление на

исторической сцене режиссёра-тирана было продиктовано театральностью самой советской культуры, что, несомненно, подчеркивает взаимообусловленность и взаимосвязь «театра И. В. Сталина» и театральности советской действительности. Вся деятельность вождя, его вкусы и желания задают общий стиль пересоздания жизни, его конкретные формы.

Для создания своего образа-маски Сталин сознательно искусственно соединил два начала: божественное и дьявольское, человеческое и потустороннее, – с целью освобождения от христианских общечеловеческих ценностей и достижения тем самым «абсолютной власти и свободы». Его близость и незримое присутствие чувствовали практически все советские граждане в любом уголке страны. Подобно божеству, он растворялся в огромном военном аппарате. Сознательно созданная образ-маска И. В. Сталина была воплощена в маске «военного человека», вызывающей у любого при взгляде на неё животный страх за свою жизнь и сакральный страх перед «советским идолом».

Для утверждения своего могущества и поддержания в массовом сознании сакральной веры во власть И. В. Сталин, подобно другим вождям-тиранам тоталитарных государств, также обращался к социально-психологическому механизму «фармака». В своих спектаклях-судах над «врагами народа» Вождь использовал одну из форм театральности как культурной игры – «мышеловку», которая в его руках превратилась в эффективную методику манипуляции массовым сознанием. Так, в своих спектаклях-«мышеловках» он методично расставлял ловушки, в которые попадались не только «предатели, враги народа», но и те, кто вершил этот суд – народ. Доведенная до неистовства толпа всякого рода катаклизмами (голодом, страхом за жизнь, социальной несправедливостью и прочее) искала виновника всех несчастий и легко выносила приговор жертве, предлагаемой властью. Таким образом, ничего не подразумевая, толпа становилась соучастником жестоких расправ власти с неугодными системе людьми. Все действия вождя были направлены на выполнение воли самого народа, массы, тем самым создавался механизм «круговой поруки» – ответственности за содеянное зло. Но в традиционной народной нравственной парадигме советской властью кощунственно смещается акцент с коллективной совести народа, как «со-вести», объединяющей всех и каждого виной и взаимной ответственностью за совершённые грехи, на «круговую поруку», как правоты за действие против врага своего; рождалась взаимная связь, но уже через освобождение от вины, соучастием в едином злодеянии. Так, убежденная в правоте приговора толпа не чувствовала за собой вины. Если же кто-нибудь и осознал несправедливость приговора, то боялся даже высказать своё мнение, так как был бы немедленно казнен, как «предатель», этой же бессознательной массой. Автор подчеркивает, что разыгрываемые с завидным постоянством суды-«мышеловки» как одна из форм театральности Страны Советов конца 20-х – 30-х годов XX века внедряли в сознание масс советскую культурную парадигму. Одновременно с этим

подобные суды становились средством пропаганды могущества советского государства и её конкретных представителей.

Советский карнавал нещадно уничтожал особенно в конце 1920-х – 1930-х годах сам мир, со всей отлаженной веками иерархией ценностей. Безликая толпа, одухотворённая идеей светлого будущего, с особым энтузиазмом боролась «с пережитками прошлого».

Реальность создающего нового мира требовала и перерождение самого человека. В культурной парадигме Страны Советов образ «советского человека» был выпестован советской идеологией и, согласно сталинскому проекту, внедрен в массы. В процессе работы над образом «советского человека» сознательно использовались не только марксистские идеалы, но и эксплуатировались по-советски традиционные черты русского характера. Спецификой театральности советской культуры в данном случае является то, что сознательно насаждаемая и тиражируемая «сверху» маска «советского человека» внедрялась в массы на бессознательном уровне, то есть эксплуатировала коллективное бессознательное, обращаясь не к разуму, а к инстинктам, эмоциям и чувствам толпы. Созданная идеологией маска создавала у человека иллюзию выхода за пределы иерархических структур и свободы. Но она ещё больше закабаляла человека в системе, растворяя его в толпе, тем самым, уничтожая в нём индивидуальность. В советской культуре театральность как маркер культурной телесности проявляется в сознательном создании бесконечного числа масок, социальных ролей, унификации одежды советских граждан, подчёркивая тем самым идею единства и целостности культуры.

Одной из специфических черт театральности советской культуры как регулятора общественных отношений является коммунальность, которая проявляется в различных формах.

Как своеобразный социальный альянс, коммунальность явилась основой объединения огромного государства в счастливую «советскую семью», «союз». Именно в форме семьи, с её внутренними законами, определяемыми властями, человек, слепо веря в светлое будущее, бессознательно вручал свою жизнь в руки государства, которое превращала его в «винтик» огромного механизма. Идея объединения всех в единое целое охватывала не только взрослое население через всевозможные комсомольские и партийные собрания, митинги, социалистические праздники, но и внедряла советскую идеологию и вводила в систему подрастающее поколение через октябрятские, пионерские, комсомольские организации.

Другой формой коммунальности как регулятора коллективного бытия, характерной только для советской реальности, являются очереди. В советской культуре очереди предстают во всём своём многообразии: от практических (в коммунальных квартирах, в магазинах) до сакральных (в мавзолее В. И. Ленина или во время демонстрации). Очередь была эффективным средством объединения людей в коллектив. В советской стране она приобрела всеохватный массовый характер.

Выполняя функцию прагматическую, естественную, обеспечивающую удовлетворение жизненно необходимых потребностей человека очередь, вместе с тем в реальной советской практике очередь в коммунальных квартирах (от уборки коридора до графика посещения санузла), в магазинах за дефицитным товаром нивелировала советского человека под стать идеологической доктрине. Очередь выступала в качестве своеобразного индикатора. В таких очередях человек, с одной стороны, идентифицировал себя на соответствие общности со всеми. С другой стороны, очередь становилась эффективным средством закабаления человека в системе, так как любая подобная очередь разыгрывалась по определённому «сценарию», причем ежедневно.

В советской системе рождается особый вид очереди, которая носит сакральный характер – очередь в Мавзолее В. И. Ленина. Театральность подобной очереди выступает как средство преодоления рутинного повседневного бытия, связанное с возможностью драматического переживания, которое проявляется в сопричастности каждого участника в отдельности и коллектива одновременно к единому священному действу. Сопереживание единой советской семьёй в данном случае порождало веру как в саму «святыню» – мощи Вождя пролетариата, – так и в правильность его деяний, соответственно, и деяний его последователей.

Особый характер театральности проявлялся в организации советских демонстраций. Праздничное шествие, собственно как и очереди, подчёркивало и сознательно усиливало идею движения всего общества к светлому будущему. Идея движения, пути, отражённая в подобных формах, свидетельствовала о культурной деградации и регрессе общества.

Формы коммунальности, окрашенные нарочитой театральностью, иллюзией свободы и равенства, представляли собой жесткие каноны, неприятие которых незамедлительно каралось смертью или изгнанием.

Все виды очереди в советской культуре были сформированы в страшные для страны годы сталинских репрессий, являясь регулятором тотальной солидарности массы и власти. Адаптивная мораль, рождённая в недрах коммунальной повседневности, означала готовность не просто примириться с насилием, а заранее оправдать действия власти. В этом оправдании происходило притупление всей чувственной сферы, которое вело к «незамечанию» массовых арестов. А очереди позволяли наслаждаться проявлениями коллективной эйфории, растворяться в ней, утрачивая чувство автономности личности.

Таким образом, в конце 1920-х – 1930-х годов под воздействием культа личности И. В. Сталина вырабатывались основные формы и методы театральности советской культуры: проект создания советского человека, сценарии общественно-политических мероприятий, коммунальное бытие (семья, очередь, демонстрация), – которые явились способами манипуляции массовым сознанием.

В **заключении** подводятся основные итоги исследования и намечаются перспективы дальнейшего развития проблемы.

**Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:**

*Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, определённых ВАК:*

1. Лихонина, О. В. Образ Сталина и Воланда как театральная маска / О. В. Лихонина // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск. – Вып. XVI/2. – 2006. – С. 305-309. (0,4 п. л.)
2. Лихонина, О. В. «Мышеловка» как форма театральности в пространстве советской культуры конца 1920-х – 1930-х годов / О. В. Лихонина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров. – 2008. – № 3 (2). – С.52-58. (0,4 п. л.)

*Другие публикации:*

3. Лихонина, О. В. Театральность как явление советской культурной жизни 20-х – 30-х годов / О. В. Лихонина // Гуманитарные и социальные науки : межвузовский сб. науч. тр. – Вып. 4. – Магнитогорск : МГТУ, 2005. – С. 226-230. (0,3 п. л.)
4. Лихонина, О. В. Миф как составляющая «театра» И.В. Сталина : конец 20-х – 30-е годы XX столетия / О. В. Лихонина // Феномен повседневности: гуманитарные исследования. Философия. Культурология. История. Филология. Искусствоведение : Материалы междунар. науч. конф. «Пушкинские чтения – 2005». Санкт-Петербург 6 – 7 июня 2005 / Ред. – сост. И. А. Манкевич. – СПб. : Астерион, 2005. – С. 111-114. (0,2 п. л.)
5. Лихонина, О. В. Театральность как феномен культуры Страны Советов (20-е – 30-е годы XX века) / О. В. Лихонина // Наука – Вуз – Школа : сб. науч. тр. молодых исследователей / под ред. З. М. Уметбаева, А. М. Колобовой, Е. В. Гавриловой. – Магнитогорск : МаГУ, 2006. – Вып. 11. – С. 253-258. (0,3 п. л.)
6. Лихонина, О. В. Антигуманистический пафос «сталинского театра» / О. В. Лихонина // Методологические проблемы исследования культурных феноменов : сб. науч. тр. – Курган : Изд-во Курганского ун-та, 2006. – С. 107-109. (0,2 п. л.)
7. Лихонина, О. В. Жизнь как «воля к театру» (к вопросу о театральности в трудах Н. Н. Евреинова) / О. В. Лихонина // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : «Грамота», 2007. – № 2: История, антропология, археология, этнография, краеведение, философия, теология,

культурология, политология, юриспруденция и методика их преподавания. – С. 173-175. (0,2 п. л.)

8. Лихонина, О. В. Интерпретация религиозных культурных форм в «театре Сталина» в 20-е – 30-е годы XX столетия / О. В. Лихонина // Роль религии в становлении российской государственности : исторический опыт и современность. Сборник статей Международной научно-практической конференции (21 декабря 2007 год). – Магнитогорск – Челябинск: Отдел копировально-множительных работ Управления делами губернатора Челябин. обл, 2007. – С. 236-245. (0,5 п. л.)

---

Регистрационный № 0250 от 27.07.2006 г. Подписано в печать 09.10.2008 г.

Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 1,00. Уч.-изд. л. 1,00. Тираж 100 экз. Заказ № 539

Бесплатно.

---

Издательство Магнитогорского государственного университета  
455038, Магнитогорск, пр. Ленина, 114  
Типография МаГУ