

УДК 8(09)/792

**ТЕАТР И ПОЛИТИКА В СОВЕТСКОЙ И ПОСТСОВЕТСКОЙ
РОССИИ: ФОРМЫ ИНТЕРАКТИВНОГО ДИАЛОГА***Т.Г. Прохорова, В.Б. Шамина***Аннотация**

В статье рассматривается проблема театрализации жизни в России в разные исторические периоды, прослеживается влияние политической ситуации на характер театрального диалога со зрителем, выявляются основные его формы в периоды с 1917 по 30-е годы XX века и с 50-х годов до наших дней. Делается вывод о том, что в разное время размывание границы между сценой и зрительным залом то служило раскрепощению внутренней энергии масс или её закреплению, то становилось свидетельством демократизации, обретения человеком внутренней свободы.

Ключевые слова: политическая ситуация, театрализация жизни, интерактивный диалог, театр масс, агитсуды, политический театр, производственная драма, Театр.doc, школа демократии.

Политика во все времена часто оборачивается театром и, в свою очередь, подчиняет законам сцены саму жизнь, превращая простых граждан в актёров. Это само по себе предполагает интерактивность, размывание границ между «сценой» и «зрительным залом». Понятие «интерактивный театр» было введено бразильским театральным режиссёром и общественным деятелем Аугусто Боалом. По словам Брюса Вебера, его «особенно интересовали взаимоотношения между зрителем и актёром, и на протяжении всей своей творческой деятельности он постоянно стремился ко всё большей связи между ними. Согласно его философии, жизнь и театр тесно связаны. Обычные граждане являются актёрами, которые просто не осознают, что участвуют в пьесе, и каждый может создавать свой театр, даже не имея специального образования» [1]. Боал называл такой вид театра «Театром угнетённых» (“The theatre of the oppressed”), в то время как сейчас его называют *интерактивным театром*.

В России этот термин получил широкое распространение сравнительно недавно – в начале 2000-х в связи с развитием «новой драмы» и театра «вербатим», а также распространением этой техники за пределами театра, в частности в ток-шоу, обучающих и терапевтических программах, всякого рода развлекательных мероприятиях, в особенности для детей. Однако это явление, всё более укореняющееся в различных сферах общественной жизни, насколько нам известно, до сих пор не получило должного освещения ни в нашем театроведении, ни в других гуманитарных науках. В данной статье мы попытаемся отчасти восполнить этот пробел. Цель нашего исследования – выявить истоки, причины

возникновения и формы этого явления в российском театре, которые, как нам представляется, напрямую зависят от изменения политической ситуации в стране. Мы не претендуем на полноту картины, наша задача – выделить наиболее показательные тенденции, характерные для интерактивного диалога театра со зрителем в разные исторические периоды (с конца 1910-х годов и до наших дней).

1. Театр тоталитарной эпохи

Поскольку, как уже было сказано, термин *интерактивный театр*, введённый в обиход Аугусто Боалом, определялся им самим как «Театр угнетённых», вполне закономерно, что и в России истоки этого явления мы находим в первые годы после Октябрьской революции. Интерактивный диалог, как известно, прежде всего предполагает разрушение границы между сценой и зрительным залом, актёрами и зрителями. Именно это и происходило в России в первые послереволюционные годы. Никогда прежде в нашей стране не наблюдалось такой тяги масс к сценическому творчеству. Театральное искусство вышло на улицы и площади. Многие представления давались на наспех сколоченных подмостках, грузовиках и трамвайных платформах. В одной из статей цикла «Театр и революция» А.В. Луначарский писал: «Первые годы революции с ясностью доказали огромный инстинктивный порыв масс в сторону искусства, и в особенности в сторону театра. Тысячами, если не десятками тысяч, зацвели во всей России рабочие и крестьянские театральные кружки» [2]. Исследователи А.О. Богуславский и В.А. Диев считают, что в этом немалую роль сыграло то обстоятельство, что в тогдашней России из десятка человек читать умели только двое, и сцена стихийно брала на себя функции газеты [3, с. 66].

Вообще в годы Гражданской войны театр существовал в формах, которые были подсказаны бытом тех лет. Он обретал вид массовых шествий, праздничных манифестаций, парадов и митингов. Часто эти действия приурочивались к праздникам и памятным датам революционного календаря, были посвящены борьбе людей труда с их врагами. Так, в день 1-й годовщины Октябрьской революции, то есть 7 ноября 1918 г., в Москве одновременно были показаны «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского в постановке В.Э. Мейерхольда и инсценировка «Пантомима Великой революции», а в Воронеже – «Восхваление революции». И если первая из них имела чёткую драматургическую основу, то другие были основаны на импровизациях, что в целом было характерно для такого рода действий. Профессиональными драматургами прописывался только основной план сценария, всё остальное предоставлялось творческой инициативе участников. В обобщённых символических образах, в действиях участников представлений раскрывался смысл свершившихся в стране событий. Главным в этих инсценировках был образ народа, изменяющего мир. В подобных постановках принимали участие тысячи исполнителей-зрителей.

Автор и участник одного из таких действий драматург Д.А. Щеглов оставил его подробное описание. Речь у него идёт об инсценировке, разыгранной в честь Конгресса Коминтерна («К мировой коммуне») и исполнявшейся артистами-красноармейцами. «Огромный естественный амфитеатр Красного села (под Петроградом) давал возможность тысячной аудитории бойцов видеть всё, удобно сидя на траве. Внизу раскинулась широкая поляна, дающая простор для действий

пехоты и кавалерийских построений. Была сооружена дощатая эстрада для сюжетных сцен и пантомимы. После фанфар ко “дворцу”-помосту пошли “рабочие”. Их атаковала кавалерия царя. Затем, по ходу действия, шла сцена формирования Красной Армии, наступление белых. <...> С двух сторон на полном карьере друг на друга шли красные и белые. <...> Белые осаживают коней, вздымают их и дают “драпа”. Победа. Крики “ура”. Над полем звучит канонада – и сам зритель... выстраивается для парада. Сейчас он завершит театрализованное зрелище торжественным церемониальным маршем» (цит. по [4, с. 31]).

Следует отметить, что при всём искреннем энтузиазме самодеятельных актёров и самих зрителей их творческая свобода была ограничена, поскольку за всем этим стояла чёткая идеологическая установка правительства большевиков, которое рассматривало подобные зрелища как форму агитации и пропаганды. Неудивительно, что присущая им импровизационность существовала лишь в определённых, жёстко заданных рамках. Характер и форму таких представлений определял прежде всего политический театр. Собственно, так это будет происходить и в дальнейшем.

Знаковым действием такого рода следует назвать инсценировку «Взятие Зимнего дворца», поставленную к 3-й годовщине Октябрьской революции. В этом представлении приняло участие 125 артистов балета, 100 цирковых артистов, 1750 статистов и студентов, 200 женщин, 260 второстепенных актёров и 150 ассистентов. Там были задействованы также танки, броневики и даже знаменитый крейсер «Аврора». Организатором постановки стал известный режиссёр и реформатор театра Николай Николаевич Евреинов. Ещё до революции он выдвинул идею театрализации жизни, в чём-то близкую знаменитой шекспировской формуле «вся жизнь – театр». Смешение театра и жизни, превращение жизни в театр, сценическое преображение – это были исходные пункты его творческого поиска (см. [5]). Октябрьская революция позволила режиссёру провести в жизнь его глобальный проект. По масштабу и зрелищности постановка 1920 г. не имела аналогов ни до, ни после.

Авангардный художник Юрий Павлович Анненков оформил две огромные платформы, одну – «красную», другую – «белую», чтобы обозначить лагерь пролетариата и буржуазии. Действие начиналось с Февральской революции, после чего на «красной» сцене группировались рабочие, а на «белой» – Временное правительство. Кульминацией представления был момент, когда в проходе между двумя группами зрителей, располагавшимися в центре площади, появлялся броневик, за которым бежали тысячи красногвардейцев с флагами и винтовками. Они двигались в сторону «Зимнего дворца». В окнах самого дворца также можно было видеть силуэты сражающихся вплоть до окончательной победы «красных».

Эффект воздействия этой постановки на зрителей был столь велик, что многие из них инстинктивно включались в неё. Это был триумф авангардной идеи Н.Н. Евреинова (см. [6]). Ещё перед началом репетиций, проповедуя условность разделения актёров и зрителей, он произнёс следующие слова: «Время статистов прошло. Помните, товарищи, что вы вовсе не статисты. Вы артисты, быть может, ещё более ценные, чем артисты старых театральных навыков. Вы – части коллективного артиста» [7, с. 5].

Сегодня известно, что штурм Зимнего не носил столь массовый и драматичный характер, старая власть сдалась почти без боя (см. [8]). В подобного рода постановках отразился процесс мифологизации истории Советского государства, в котором простой народ принял активное участие. Это было вполне объяснимо, ведь таким образом он из поработанного субъекта истории превращался в активного её творца. Именно такую роль он и играл в этих постановках. Показательно, что в названиях этих спектаклей часто звучало слово *мистерия*. Это не только «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского, но и, например, «Мистерия освобождённого труда», поставленная в Петрограде 1 мая 1920 г. на портале Фондовой биржи [9, с. 52]. В этом плане напрашивается переключка со средневековыми мистерийными действиями, в которых также размывались границы между сценой и зрителем, между реальностью и мифом (в том случае – религиозным), что позволяло простым людям, выступавшим в роли исполнителей, сбросить на время свою социальную маску и ощутить сопричастность великому событию.

Другой вид социальной маски и одновременно проявления социальной функции интерактивного диалога со зрителем наблюдался в революционной России рубежа 10–20-х годов XX века во время массовых театрализованных действий, называемых *агитсудами*. Интересно, что именно в это время Н.Н. Евреинов выступал в разных городах страны с лекциями «Театр и эшафот», в которых проводил мысль о том, что притягательность зрелища в глазах толпы связана именно с тем, что театр не только храм искусства, но и скрытый эшафот [10, с. 39–40]. Как будто в подтверждение слов Николая Николаевича, уже в первые годы революции это сближение театра с эшафотом было продемонстрировано в реальности.

Во время агитсудов простой человек – вечная жертва социальной несправедливости – получал возможность выступить в роли судьи над своими угнетателями и, так сказать, взять реванш. Театрализованные суды, которые, как правило, являлись результатом массовой импровизации, получили широкое распространение. Например, в 1920 г. в станице Крымской был разыгран агитсуд над генералом Белой армии Врангелем, в котором приняло участие 10 тыс. красноармейцев. В 1921 г. в Новороссийске «Суд над кронштадтскими мятежниками» разыгрывался с 8 часов вечера до 4 часов утра [9, с. 52–53]. Внимание зрителей привлекали как сами политические события, оказавшиеся в центре спектакля, так и возможность дать им свою собственную оценку. В целом успех подобного рода представлений определялся не столько их массовостью, сколько отсутствием чётких границ между актёрами и аудиторией. Вовлечение зрителей в действие было определяющим принципом этих спектаклей.

В конце 20-х годов во всех сферах общественной жизни России произошёл поворот к откровенному тоталитаризму, идеологическому диктату и в конечном счёте – к культуре личности И.В. Сталина. Органы руководства искусством были сформированы сразу же после Октябрьской революции, а в 30-е годы партийный аппарат окончательно взял на себя функции тотального контроля за развитием искусства. Театр тем самым был интегрирован в политическую систему: любые изменения в политической структуре отражались и на нём. Фактически ему отводилась роль художественного иллюстратора политики партии.

Неудивительно, что с 30-х и до начала 50-х годов не только репертуары театров, но и сама эстетика спектаклей в основном определялись личными вкусами И.В. Сталина.

В 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде писателей был окончательно сформулирован и признан основополагающим метод социалистического реализма, который стал для художников прокрустовым ложем, ограничивающим их свободу. Творческому методу присваивались функции политического оружия, поскольку в его основу были положены не эстетические, а идеологические критерии. В результате всё, что им не соответствовало, попадало в разряд враждебного, ненужного и подлежало немедленному искоренению. Метод соцреализма диктовал не только определённый комплекс идей, но и форму произведений. Всё, что выходило за рамки внешнего правдоподобия, бытового реализма, объявлялось формализмом. Понятно, что в этих условиях ни о какой интерактивности как проявлении раскрепощения, внутренней свободы речи идти не могло. Единственной официально признанной и соответствующей методу соцреализма театральной системой была объявлена система К.С. Станиславского, в основном она исключала интерактивный диалог со зрителем. Справедливости ради следует напомнить, что система Станиславского изначально создавалась в борьбе за новое искусство и была призвана, по мысли её создателя, приблизить сцену к современной жизни, улавливать её живое дыхание. Однако в 30-е эта система была выхолощена и превращена в догму – единственно возможный способ режиссуры и актёрской игры.

В то же время сама общественная жизнь всё больше и больше приобретала характер жёстко срежиссированного театрального действия. Причём, как верно заметил исследователь В.Н. Дмитриевский, этот театр всё чаще напоминал судилище: «Театрализация, карнавализация, ритуальность, костюмность стали важными механизмами манипулирования общественным мнением, оказывали существенное влияние на массовое сознание», поэтому «судебная театрализация» проникала во все сферы жизни людей, включая бытовую, повседневную [11, с. 419, 425]. Недаром печально известные массовые процессы над «врагами народа», которые велись в 30-е годы, часто происходили в театрах, домах культуры, клубах. Одновременно партийные, профсоюзные и комсомольские собрания тоже часто приобретали характер судебных разбирательств с соответствующими ритуалами и характерной лексикой.

В первую очередь, как известно, пострадали бывшие соратники В.И. Ленина, все те, в ком И.В. Сталин мог видеть потенциальных конкурентов (Н.И. Бухарин, Л.Б. Каменев, Г.Е. Зиновьев, А.И. Рыков и др.). Такие суды носили показательный характер. Внешне это было чем-то похоже на «форум-театр», как его определял А. Боал, но в то же время это был форум-театр наоборот. Если у А. Боала в ходе интерактивного спектакля зрители-актёры делали попытки избавиться от угнетения, и им была предоставлена полная свобода высказывания, то в данном случае происходила очень правдоподобная имитация этого процесса. Все роли были чётко расписаны: подсудимые каялись в несовершенных и иногда совершенно абсурдных преступлениях (согласие на подобную роль они, как правило, вынуждены были давать под пыткой), обвинитель с театральным пафосом рассказывал о страшных злодеяниях, отдавая себе отчёт в их надуманности. Иногда

этому спектаклю предшествовали репетиции. Так, «в 1931 году ОГПУ было “раскрыто” мифическое “Союзное бюро ЦК РСДРП меньшевиков из ведущих работников экономических учреждений”. Один из уцелевших обвиняемых много позже рассказал, как готовился судебный процесс над ними. Первое организационное заседание “Союзного бюро меньшевиков” состоялось в кабинете следователя ОГПУ, где все проходившие по процессу впервые увиделись и познакомились друг с другом. Здесь же было отрепетировано поведение на суде. Одному из арестованных коммунистов генеральный государственный обвинитель Н.В. Крыленко сказал: “Я не сомневаюсь в том, что вы лично ни в чём не виноваты. Мы оба выполняем свой долг перед партией. Я вас считал и буду считать коммунистом. Я буду обвинителем на процессе. Вы будете подтверждать данные на следствии показания. Это наш с вами партийный долг...”» [12, с. 460].

«Зрители» на этих театрализованных процессах тоже становились актёрами с чётко прописанной сценарием ролью. Следует учитывать, что «билеты» на показательные процессы получали лучшие из лучших представителей творческой, научной интеллигенции, передовики производства, колхозники-«ударники». Отказаться от подобного рода «приглашений» они не могли: это было бы расценено как уклонение от исполнения гражданского долга и грозило серьёзными последствиями, в любой момент на скамье подсудимых они могли оказаться и сами. Задача «зрителей» состояла в том, чтобы выразить гнев народа по отношению к «актёрам» в роли государственных преступников. Могло показаться, что они, как и в интерактивном спектакле, действительно вмешиваются в ход процесса, корректируя происходящее и избавляясь от того, что их угнетает. Однако эта свобода была мнимой. Тоталитарная система сформировала человека-винтика с зомбированным сознанием: ему кажется, что он абсолютно свободен, но его роль чётко определена идеологической установкой, и выход за её пределы совершенно невозможен и даже опасен, тем более что, по свидетельству современных историков, сценарии открытых судебных процессов расписывал сам Сталин. Он диктовал «показания» обвиняемых, рекомендовал следствию «легенды» обвинения, называл сведения, которые нужно получить от подсудимых. Примечательно в этом смысле следующее его высказывание в письме Молотову: «Не думают ли гг. обвиняемые признать свои *ошибки* и порядочно оплевать себя политически, признав прочность Сов. власти и правильность метода коллективизации? Было бы недурно “расцветить” судебное представление, подчеркнув в показательных процессах демонстрацию торжества своей политики» [13].

Таким образом, если в первые годы революции жизнь становилась частью театрального действия, то теперь наоборот – жизнь конструировалась по законам театра.

2. Театр эпохи либерализации

50-е годы XX века прошли под знаком двух событий – смерти Иосифа Виссарионовича Сталина (1953), когда перед потрясённой страной встал вопрос, как жить дальше, и XX съезда Коммунистической партии (1956), на котором новый лидер страны Никита Сергеевич Хрущёв выступил с разоблачением культа личности И.В. Сталина. Так начался период, который вошёл в историю

России как *оттепель*. Впервые за долгое время страна вздохнула свободно, и театры, которые совсем недавно всё чаще закрывались, снова стали открываться. В эти годы заявили о себе два новых театра – «Современник» и «Таганка», ставшие поистине знаменем своего времени. Прежде всего, в их творческой практике выразилось характерное для оттепели стремление освободиться от навязанных системой стереотипов и догм, в том числе от мифологизации истории. Они стремились раскрепостить сознание и освободить зрителя от механистичности восприятия человека-винтика, вернуть способность самостоятельно мыслить и высказывать свои суждения. И хотя их спектакли в большинстве своём не предполагали интерактивного диалога со зрителем, они создавали предпосылки для него.

Особенно в этом отношении показателен опыт «Таганки». Данный театр на новом витке истории как бы синтезировал театральные эксперименты 20-х годов в целостное, всегда чётко концептуально очерченное зрелище. Спектакли этого театра были всегда неожиданны по своей форме и в то же время идейно заострены и гражданственны. Здесь было особенно заметно влияние немецкого реформатора театра Бертольда Брехта с его эффектом очуждения, умением актёров как бы со стороны взглянуть на свои образы, показав своё к ним отношение и непосредственно обратиться в зал, призывая публику принять участие в дискуссии. Зачастую дистанция между актёрами и зрителями начинала разрушаться буквально у входа в театр. Так, в частности, было на их спектакле «10 дней, которые потрясли мир» по книге Джона Рида, на котором одному из авторов настоящей статьи посчастливилось присутствовать. У входа стояли революционные матросы и накальвали на штыки своих винтовок билеты входящих зрителей, кругом были развешены плакаты и лозунги революционного содержания, по фойе ходили солдаты и матросы с гармошкой, распевая частушки и проходя прямо через зал на сцену. Режиссёр-постановщик и руководитель театра Юрий Петрович Любимов как бы погружал зрителя в атмосферу революционных лет и одновременно использовал отдельные приёмы театральные действий тех лет. Он, с одной стороны, заставлял вспомнить о том времени, когда угнетённый народ получил свободу, и в то же время стремился освободить зрителя от глянца исторических догм.

Однако оттепель продлилась недолго. Удаление Н.С. Хрущёва с поста главы партии одновременно свидетельствовало, что страна вступала в новый период своего развития – в эпоху *застоя*. Закончилось время романтической свободы, безжалостная цензура вновь кромсала пьесы, не допускала на сцену многие спектакли. Разбуженная оттепелью творческая активность постепенно затухала. Образовавшиеся театральные студии распадались или закрывались, и лишь очень немногие театры, в первую очередь те же «Современник» и «Таганка», продолжали оставаться островками гласности, будоражить совесть, говорить о запретном. Часто это дорого доставалось непокорённым. Достаточно вспомнить, чего стоила главному режиссёру «Таганки» Ю.П. Любимову каждая очередная премьера в его театре.

Ещё со сталинских времён, когда искоренялась индивидуальность в искусстве и проводилась политика всеобщей нивелировки, в театрах была учреждена система «прохождения» спектакля. Если речь шла о новой пьесе, постановке

на сцене предшествовала жесточайшая цензура, бесконечные правки и вымарки. Только после этого происходила наконец приёмка спектакля: готовый спектакль игрался в присутствии специальной комиссии из представителей партийных органов и министерства культуры. Высокие судьи изощрялись в поисках крамолы, аллегорий; двойной, опасный смысл усматривался ими даже в классике. Так, антисоветским был признан пушкинский «Борис Годунов», поставленный на сцене «Таганки». Или другой пример: несмотря на то что роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» уже был издан, его инсценировка очень долго не допускалась. За каждый спектакль приходилось буквально драться, бесконечно переделывать, менять акценты, подстраиваться под вкусы партийных боссов.

Парадоксально, но в этом случае фактически реализовывались принципы интерактивного театра, с той поправкой, что в качестве активного зрителя выступали члены комиссии, которые в любой момент могли сказать «Замри!» и изменить ход спектакля, – словом, всё по замыслу Аугусто Боала, но с тем существенным отличием, что в театре, который описывал А. Боал, предполагалось освобождение от угнетения, а здесь, наоборот, подчинение диктату. Особенно часто в угоду цензуре переделывались финалы спектаклей: речь, разумеется, идёт о тех случаях, когда они не были оптимистичными, как этого требовали принципы соцреализма. Один из авторов данной статьи был непосредственным свидетелем того, как происходили подобные коррективы. Так, во время «приёмки» спектакля по пьесе Л.Н. Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» в Казанском драматическом театре им. В.И. Качалова по требованию комиссии финальная сцена, в которой главная героиня (учительница, доведённая своими учениками до отчаяния) кончает жизнь самоубийством, была заменена на «счастливый конец»: героиня берёт себя в руки и идёт на работу. Иначе говоря, по логике партocrats от искусства долг непременно должен восторжествовать над чувствами. И всё-таки даже в таком виде спектакль был запрещён для постановки на сцене.

В то же время цензура парадоксальным образом сыграла положительную роль в развитии театрального мастерства. Театры изощрялись в искусстве аллюзий, намёков, в создании подтекста, а зрители – в их разгадывании. Подчас казалось, что в театре шла непрерывная игра: кто окажется сообразительнее – театр, цензура или зритель. Так продолжался интерактивный диалог со зрителем, только на сей раз он проходил в «подтексте». Эстетика намёка активизировала мысль, и, хотя зритель не имел возможности открыто вмешаться в действие, он становился соавтором спектакля, добавляя незвученные смыслы.

Интерактивный диалог со зрителем обычно предполагает откровенную публицитичность спектакля, именно поэтому наиболее часто подобное взаимодействие возникает, как мы показали выше, в политическом театре. В 70-е годы этот жанр дополнился так называемой *производственной драмой*. Её успех у зрителя объяснялся тем, что в этот период страна в экономическом отношении зашла в тупик, и на сцене стали активно обсуждаться производственные вопросы, волновавшие всех. Героем таких пьес стал молодой, энергичный, предприимчивый молодой человек, который не хотел жить по-старому, отказывался от незаслуженных премий, говорил правду начальству, боролся с бюрократами. Названия этих пьес говорят сами за себя: «Человек со стороны» Игнатия Дворецкого,

«Мы, нижеподписавшиеся» и «Протокол одного заседания» Александра Гельмана, «Сталевары» Геннадия Бокарева. Каждая подобная постановка превращалась в производственное собрание с участием зрителя, где обсуждались наиболее важные вопросы. Получалось, что именно в театре зритель мог открыто высказать то, что не решался озвучить в собственном коллективе. Эти спектакли в какой-то степени восполняли дефицит правды, будоражили гражданские чувства, а иногда давали и зрителю высказаться по волнующим их вопросам. В то же время очень скоро стало ясно, что производственная драма не оправдала возлагавшихся на неё надежд. В силу объективной неразрешимости производственного (а значит, и художественного) конфликта этих пьес злободневный вопрос, как правило, снимался или в лучшем случае оставался открытым.

В начале 80-х, после смерти Л.И. Брежнева, в период своеобразного межвластия, когда политические лидеры нашей страны, один за другим сменяя друг друга на высоком посту, больше заботились о состоянии собственного здоровья, чем о состоянии дел в государстве, в театральной жизни было отмечено заметное ослабление цензуры. Одним из наглядных свидетельств этого стали исторические драмы, в которых интерпретировались события революции и постреволюционной эпохи. В них делалась попытка дать новый, хотя бы в какой-то степени разрушающий идеологические стереотипы взгляд на историю нашей страны.

Ключевой фигурой в этом процессе стал драматург Михаил Филиппович Шатров – автор множества пьес о В.И. Ленине и большевиках, признанный лидер театральной публицистики. Пик популярности и актуальности пьес Шатрова пришёлся на 2-ю половину 80-х – время перестройки, когда стало можно говорить о советских вождях – В.И. Ленине, И.В. Сталине, Л.Д. Троцком, Н.И. Бухарине, А.И. Рыкове – как о живых людях, которым свойственны сомнения и ошибки. Эти пьесы стали для многих источником элементарных знаний об истории нашей страны. Интерес к драматургии М.Ф. Шатрова подстёгивался тем, что на сцену часто выводились фигуры, на долгое время вычеркнутые из советской истории. Его пьесы («Синие кони на красной траве», «Так победим», «Дальше, дальше, дальше» и др.) привлекали неоднозначной трактовкой исторических фактов, остротой постановки нравственных, психологических и философских проблем. Они были написаны в жанре интеллектуальной драмы, где сталкиваются не столько герои, сколько идеи, которые они выражают. Спектакли, поставленные по этим пьесам, несли на себе отчётливый отпечаток брехтовской эстетики с присущими ей гражданским пафосом, дискуссионностью, полным разрушением «четвёртой стены» и непосредственным обращением в зал для привлечения зрителя к совместному размышлению.

Особенно ярко эти особенности проявились в спектакле по пьесе М.Ф. Шатрова «Диктатура совести» (1986), которая увидела свет сначала на сцене и лишь затем – в печати. Пьеса была задумана и написана как диспут. Автор обращается к традиции революционных агитсудов, о которых речь шла выше, и одновременно заставляет зрителя вспомнить сталинские судебные процессы 30-х. Драматург призывает аудиторию переосмыслить прошлое с позиций современности. Возникший в обществе 80-х раскол, появление разных точек зрения на суть и судьбу социалистических идей подвигли драматурга к попытке воспроизвести

на сцене «суд над Лениным». В авторские диалоги вмонтированы цитаты из документов, писем и литературных произведений, на сцене встречаются исторические персонажи и герои художественных произведений, воплотившие те идеи, которые выносились на обсуждение. Это, например, Пётр Верховенский из романа Ф.М. Достоевского «Бесы», в восприятии которого «социализм – это царство рабов», популярный в 30-е годы революционер Андре Марти, Фридрих Энгельс, и здесь же – карикатурные персонажи: буржуй Черчилль, дворник – «человек из народа», идеологически «заштампованная» учительница и обычная школьница 80-х, написавшая письмо в редакцию газеты. Сменяя друг друга, они выступают на импровизированном суде, вызываемые для свидетельских показаний по делу Владимира Ильича Ленина.

В основе спектакля по этой пьесе, поставленного в театре «Ленком», лежал принцип импровизационности, который и определял диалог со зрителем. Драматург актуализировал вечные вопросы, которые важны не только для понимания исторического прошлого: что такое человек в ходе революционного преобразования – винтик или конечный смысл борьбы? Каково его место в истории? Театр стремился искать ответы на эти вопросы вместе со зрителем. Участники спектакля поднимались на сцену прямо из зала, а актёры адресовали свои высказывания непосредственно зрителю. Этому во многом способствовала сама форма судебного заседания.

Пьеса была написана в двух частях, и если в первой происходила скорее имитация интерактивного диалога со зрителем, то во второй – зритель сам имел возможность высказаться по взволновавшим его вопросам. Актёр-ведущий спускался с микрофоном в зал и предлагал публике присоединиться к дискуссии. На одном из таких представлений, как рассказывал Марк Анатольевич Захаров в интервью, в зале присутствовал Борис Николаевич Ельцин, находившийся тогда в опале. Ведущий с микрофоном (актёр Олег Иванович Янковский) подошёл к нему, а публика закричала: «На сцену его!» [14]. Спектакль такого рода был своеобразной школой демократии, хотя следует признать, что театр в данном случае шёл на определенный риск, ведь успешный ход спектакля во многом зависел и от состава аудитории, и от её настроения.

На смену бурным, насыщенным политическими спорами 80-м пришли кризисные 90-е, когда за эйфорией, рождённой верой в близкое свершение надежд на обновление общественной жизни, на торжество социальной справедливости, пришло горькое разочарование, понимание, что народ в очередной раз обманут и предан властями предрержащими. Одновременно в 90-е формируется постмодернистская ситуация, принёсшая с собой новое мировосприятие, новую систему ценностей.

С одной стороны, массовое сознание, столь прочно укоренившееся в нашей стране, особенно за годы советской власти, уступает место сознанию «частного человека», индивидуума, вне зависимости от его взглядов и того места, которое он занимает в обществе. В театре, в литературе на авансцену вышел маргинальный герой со своим видением мира и человека. Постмодернистская философия формирует представление о множественности истин, ни одна из которых не может претендовать на окончательность, подлинность. Соответственно, любое мнение, любая точка зрения должны быть приняты во внимание.

С другой стороны, происходит размывание самой системы ценностей, отмена любых табу и ограничений. На вопрос, что хорошо, а что плохо, уже не может быть дано определённого ответа. И наконец, говоря о постмодернистском мировосприятии и самой постмодернистской ситуации, нельзя не назвать и такую её особенность, как симулятивность реальности, восприятие мира как текста. Всё это, разумеется, не могло не отразиться и на характере театральных постановок, и на диалоге со зрителем, который приобрёл качественно иной характер, так как вёлся теперь не с массой, а с каждым зрителем в отдельности с целью выявить его самость.

Размывание всех границ, которое предполагает ситуация постмодерна, привело и к полному размыванию «четвёртой стены», что создало благоприятную почву для активизации интерактивного диалога. Он зачастую заставляет зрителя проявить себя не в реальной ситуации, а в предполагаемых обстоятельствах ситуации виртуальной. Прекрасным примером такого диалога может служить совместный проект «Общество анонимных художников» (разработчики – Театр им. Йозефа Бойса и Театр.doc), вызвавший живейшие отклики. Проект осуществлялся авторской группой, в которую входили психотерапевт Арман Бекенов, популярный поэт Вера Полозкова, драматург Нина Беленицкая, журналист Михаил Калужский. Режиссёром спектакля стал Георг Жено. На сцене – двое: *Веро4ка Полозкова* и *Арман Бекенов*. Вместе с ними зрителям предлагается исследовать своё «я» и попытаться раскрыть имеющиеся таланты. Участие в спектакле происходит на основе полной анонимности. Идея немецкого художника Йозефа Бойса, видевшего в каждом человеке художника, определяет основной принцип спектакля. Зрители воображают, что они действительно знаменитые актёры, писатели – словом, творцы. Они дают интервью, прикидывают, от какой премии бы не отказались, а ведущие вручают им воображаемых Букеров и платиновые диски. Воображаемые анонимные художники у воображаемого микрофона благодарят маму, Бога и жюри, хвастаются, как у них получилось то, что у них получилось...

Естественно, что этот спектакль предполагает активное участие публики, собственно, она и является здесь главным героем. Чувство раскрепощения и даже вседозволенности возникает в том числе и благодаря анонимности. Приходя в театр, зрители не знают, на какой спектакль они пришли, тем более – что его ход полностью зависит от них самих. Тема спектакля меняется каждый вечер. Вот как вспоминает об этом одна из участниц: «И в ходе этой игры я вдруг жарко ощутила эту особенную энергию, эту настоящую человеческую энергию внутреннего космоса, который есть в каждом из нас. Где я была воскресным вечером? В театре?.. Наверное, всё-таки да, но в театре жизни, где все мы – актёры, где все мы собрались на читку каждый своего сюжета. А что в итоге получилось?.. У каждого своя собственная история! Каждая уникальна. Главное – верить, верить в силу, которая есть внутри каждого человека-космоса, и не отворачиваться от слов, сказанных кем-то в твой адрес» [15].

Эта же постановочная группа осуществила и проект «Демократия.doc»¹. Это тоже интерактивный проект, где нет пьесы и актёров, а участниками действия становятся зрители, у каждого из которых есть право остаться на своём месте и просто наблюдать. Он посвящён судьбе демократии в России. Со времён перестройки прошло более 20 лет. Вера в то, что от людей может что-то зависеть, давно потеряна. Но есть ли демократия в нас самих? И театр помогает зрителям-участникам выяснить это и понять, что свобода общества начинается с обретения внутренней свободы. Зрители на этом спектакле, раскрепощаясь внутренне и осмысляя свой жизненный опыт, делают первые шаги в этом направлении.

Если в названных выше постановках интерактивный диалог со зрителем осуществляется в самом ходе спектакля, то в ряде других современных пьес он лежит в основе драматургии, но при этом театральная условность сохраняется, то есть это именно спектакль, где есть сцена, актёры, режиссёр. Так, в ноябре 2012 г. в Сахаровском центре в Москве был поставлен спектакль «Второй акт. Внуки». Давая интервью, один из авторов проекта, Михаил Калужский, ответил на вопросы о предыстории, идее постановки, её героях и участниках. Он рассказал, что «“Внуков” придумала Саша Поливанова, которая... некоторое время в Гарварде изучала социальную психологию». Именно там, «погрузившись в западную рефлексию по поводу коллективной травмы и соотношения личной истории и “большой” истории», она «увидела, насколько это всё несопоставимо с нашей ситуацией» [16], и решила сделать соответствующий проект в России.

Впервые эту идею представил в начале 2010 г. Театр.doc. Создатели спектакля начали брать интервью у внуков известных российских политических деятелей прошлого. При этом они обращались прежде всего к тем, кто разделяет их собственные либеральные, гуманистические взгляды, к тем, кто «прекрасно отдаёт себе отчёт, кем были их предки», и способен критически оценить их роль в историческом процессе. У этих людей нет готовых ответов, но «есть мысли и переживания, есть чем поделиться». Каждый из них соотносит историю своей семьи с «большой» историей. Их роднит «большое чувство ответственности, понимание, что от них многое зависит. И поэтому они склонны учитывать самые разные стороны деятельности своих предков» [16].

Таким образом, в основе пьесы «Второй акт. Внуки» – живая жизнь, реальные люди с их реальными переживаниями. Авторы проекта решили не озвучивать их имена: все персонажи, представленные на сцене, анонимны, их роли исполняют актёры, в том числе непрофессиональные. Они обращаются в зал со своими монологами-раздумьями, воспоминаниями. И хотя форма интерактивного диалога здесь вроде бы отсутствует, но он фактически уже состоялся за рамками спектакля.

Итак, подведём итоги. Мы проследили тенденции развития интерактивного диалога со зрителем в российском театре начиная с 1917 года по сегодняшний день и убедились, что в той или иной форме он продолжался на протяжении почти ста лет. Практически всегда характер этого диалога определялся спецификой политической ситуации, в которой театру приходилось существовать

¹ Премьера состоялась в апреле 2006 г. в Москве, а затем гастрольные спектакли прошли и в других городах России: в Тольятти, Петрозаводске, Красноярске, Норильске, Екатеринбурге.

и развиваться. В России театр всегда играл важную общественную роль. В разное время он то служил раскрепощению внутренней энергии масс, был рупором идеологических установок, то, напротив, становился голосом запрещенной правды, своего рода школой демократии и через диалог со зрителем подготавливал обретение внутренней свободы.

Summary

T.G. Prokhorova, V.B. Shamina. Theatre and Politics in Soviet and Post-Soviet Russia.

The paper addresses the process of theatricalization of Russian reality in different historical periods. It retraces the influence of political situation on the nature of theatrical dialogue with the audience and specifies its forms in the periods from 1917 to the 1930s and from the 1950s up to now. The authors come to the conclusion that the blurring of borders between the stage and the audience served different goals in different periods: it helped to release the internal energy of the masses at one time and became the means of its oppression at another time, but finally it led to democratization and a person's acquisition of internal freedom.

Keywords: political situation, theatricalization, interactive dialogue, theatre of masses, propaganda trials, political theatre, industrial drama, teatr.doc, school of democracy.

Литература

1. *Weber B.* Augusto Boal, Stage Director Who Gave a Voice to Audiences, Is Dead at 78 // The New York Times. – 2009. – May 9. – URL: http://theater.nytimes.com/2009/05/09/theater/09boal.html?_r=1&ref=obituaries, свободный.
2. *Луначарский А.В.* Театр и революция. – URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/teatr-i-revolucia>, свободный.
3. *Богуславский А.О., Диев В.А.* Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917–1935. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 374 с.
4. *Моров А.Г.* Три века русской сцены: в 2 кн. – М.: Просвещение, 1984. – Кн. 2: Советский театр. – 335 с.
5. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. – СПб.: Летний сад, 2002. – 534 с.
6. *Джурова Т.С.* Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова // Изв. РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 43-1. – С. 104–107.
7. *Евреинов Н.Н.* Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. – 1920. – № 14. – С. 4–5.
8. Штурм Зимнего дворца // Санкт-Петербург, Петроград, Ленинград: энциклопедический справочник. – М.: Большая рос. энцикл., 1992. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_sp/2888/Штурм, свободный.
9. История русской советской литературы. – М.: Высш. шк., 1979. – 736 с.
10. *Евреинов Н.Н.* Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. – М.: Индрик, 1996. – Вып. 1. – С. 39–50.
11. *Дмитриевский В.Н.* Театр и суд в пространстве тоталитарной системы // Системные исследования культуры. – СПб.: Алетейя, 2009. – С. 404–436.
12. Меншевицкий процесс 1931 года: в 2 кн. – М.: Рос. полит. энцикл., 1999. – Кн. 2. – 486 с.
13. Письма И.В. Сталина В.М. Молотову. 1925–1936 гг. – URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-141027.html#4094256>, свободный.

14. *Борзенко В.* Марк Захаров: интервью // Биографии, мемуары, истории. – URL: <http://eternaltown.com.ua/биографии/2433>, свободный.
15. Вера Полозкова и Арман Бекенов в интерактивном спектакле «Общество анонимных художников». – URL: <http://teatrboisa.timepad.ru/event/6851/>, свободный.
16. Михаил Калужский: «Наши герои – люди, не склонные к простым готовым ответам». – URL: <http://www.sakharov-center.ru/news/2012/398.html>, свободный.

Поступила в редакцию
11.06.14

Прохорова Татьяна Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: tatprohorova@yandex.ru

Шамина Вера Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: vera.shamina@kpfu.ru