

ФГБОУ ВПО «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

на правах рукописи

Семенова Наталья Валерьевна

**ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ЛЕНИНИАНА 1930–1960-Х ГОДОВ:
ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО НАРРАТИВА О СОВЕТСКОМ
ЧЕЛОВЕКЕ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Автореферат диссертации

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Санкт-Петербург

2013

Диссертация выполнена на кафедре истории русской литературы Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный университет»

Научный руководитель:

Маркович Владимир Маркович

доктор филологических наук,
профессор Санкт-Петербургского
государственного университета

Официальные оппоненты:

Вьюгин Валерий Юрьевич

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук

Доманский Юрий Викторович

доктор филологических наук,
профессор
Российского государственного
гуманитарного университета

Ведущее учреждение:

**Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена**

Защита диссертации состоится «**19**» декабря 2013 г. в **17:30** часов на заседании совета Д 212.232.26 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11, филологический факультет, ауд. ____.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9.

Автореферат разослан «__» ноября 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

С. Д. Титаренко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Предлагаемая работа посвящена исследованию драматургической ленинианы – историко-биографического нарратива о становлении советского государства и его основателе¹. Последний согласно терминологии К. М. Ф. Платта выполняет функцию «лиминальной фигуры» наравне с Петром Первым и Иваном Грозным. Принадлежащая американскому слависту концепция сценариев русской национальной истории стала предпосылкой для теоретических построений автора диссертации².

Лениниана сочетала в себе три важных составляющих, характерных для советского исторического нарратива: национальная самобытность, популяризация власти и интеграция в мировое сообщество. Все три компонента были реализованы в лениниане благодаря сбалансированной системе персонажей. Действующие лица пьес позиционировались подлинными героями эпохи, вот почему в фокусе нашего внимания оказалась наиболее часто артикулируемая в советской культуре проблема формирования нового человека, а вслед за ней и дискурс персональности³. Рассмотрение драматургии ленинианы в данной оптике не совсем привычно. Вплоть до недавнего времени произведения о первом советском лидере анализировались в свете их сопричастности к проводимой правящей властью политике в сфере идеологии⁴. Кроме того, изучающие лениниану, как правило, сосредоточивались на детской литературе, кино, фольклорных текстах⁵, пьесы же редко входили в круг их

¹ В работе используется определение нарратива, которое предложил В. И. Тюпа: род дискурса, характеризующийся тем, что он «рассказывает некоторую историю» // *Тюпа В. И. Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. – М., 2008. – С. 134.

² *Кевин М. Ф. Платт. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы // Новое литературное обозрение*. – 2008. № 90. – С. 63–85.

³ Под дискурсом персональности в настоящей работе понимается система взаимосвязей между понятиями «человек», «личность», «идентичность», «я» и «субъект».

⁴ В постсоветское время к прагматике нарратива обращался, в частности, Е. Добренко в работах «Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении» (Мюнхен, 1993); «Между историей и прошлым: писатель Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса» (в сб. «Соцреалистический канон». СПб., 2000. С. 639–672); «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив» (М., 2008).

⁵ *Хеллман Б. «Великий друг детей». Образ Сталина в советской детской литературе // История и повествование: Сб. статей*. – М., 2006. – С. 446–460; *Липовецкий М. ... и о «дедушке Ленине»: полемические заметки о «детской Лениниане» // Урал*. – 1989. № 1. –

научных интересов. Транспонирование на лениниану идеи о том, что революция является антропологическим экспериментом по созданию нового типа человека, позволяет объяснить жизнестойкость нарратива, пережившего не одну социокультурную трансформацию (последняя из которых относится к эпохе «перестройки»).

Период, выбранный для анализа, охватывает в общей сложности тридцать лет – со второй половины 1930-х гг. до второй половины 1960-х гг. Хронологические рамки исследования определяются эволюцией нарратива. За указанное время лениниана прошла два витка развития (1934–1941 гг. и 1957–конец 1960-х гг.) – от установления канона до начала его разрушения. В течение этого срока успела измениться картина мира, данная через историческую оптику, и тип героя.

В свою очередь оба этапа подразделяются на несколько ступеней. В предвоенной («большой») лениниане таковых можно выделить три. Первая, «тенивая» (1934–1937 гг.), – подготовка к двадцатилетию Октябрьской революции (выход произведений, приуроченных к десятилетию смерти Ленина, встреча драматургов с М. Горьким, объявление закрытого правительственного конкурса на лучшую пьесу и сценарий о большевистском перевороте). Следующая ступень – появление юбилейных текстов (1937 г.). Три пьесы («Человек с ружьем» Н. Погодина, «Правда» А. Корнейчука, «На берегу Невы» К. Тренева) и сценарий А. Каплера «Ленин в Октябре» получили признание и статус классических. 1937-м годом датируется и неудачная попытка А. Афиногенова («Великий выбор») освоить октябрьскую тематику. 1938–1941 гг. – третья, постюбилейная, стадия (пьесы «Путь к победе» А. Н. Толстого, «Ленин (1918)» А. Каплера и Т. Златогоровой, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, незавершенный текст «Москва. Кремль» А. Афиногенова). Ее отличительной особенностью является расширение

С. 183–187; *Богданов К. А.* Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры. – М., 2009. – С. 195–203; *Туппнер А.* «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую...»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.): Сб. статей. – СПб., 2013. – С. 246–261; *Юстус У.* Вторая смерть Ленина // Соцреалистический канон. – СПб., 2000. – С. 926–952.

тематического диапазона и перемещение места действия в Москву.

Затем нарратив долгое время не пополнялся, пока в 1949 г. паузу не прервало появление пьес «Семья» И. Попова (для детской аудитории) и «Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского. Однако настоящий интерес к лениниане возник позже, в 1957–1958 гг., когда активно восстанавливались старые постановки и выпускались премьерные спектакли («Именем революции» М. Шатрова, «Большой Кирилл» И. Сельвинского, «Третья патетическая» Н. Погодина и другие). Второй этап развития нарратива распадается на две части: тексты по своей стилистике, принадлежащие еще сталинской эпохе, и тексты, организованные по новому эстетическому принципу (драматургия М. Шатрова). Именно М. Шатров стал главным «поставщиком» драм о первом советском лидере в 1960-е гг. и в последующий период. Границей этапа условно признан 1966 г. – появление драмы «Шестое июля», декларируемой как документальная. В 1970-е гг. сюжет о Ленине потерял свою прежнюю космогоничность. Это был уже иной исторический нарратив.

Подобное обилие пьес порождает вопрос, почему же лениниана так полно реализовала себя именно в рамках театрального проекта? Можно выделить причины эстетического и прагматического характера. В драматургии о первом советском лидере эксплицировалось взаимодействие власти с театром, связь последнего с ритуалом. В пьесах нашли отражение поиски нового героя и различных способов конструирования политического воображаемого (споры о том, как показывать Ленина на сцене, например), был затронут вопрос о гармоничном сочетании документальности и фикциональности. Все эти проблемы занимали умы не только авторов ленинианы, но также теоретиков и практиков театра, вырабатывающих новый сценический язык. Предпочтение сцены в качестве одной из основных площадок ленинианы было отнюдь не случайным еще и потому, что постановки пьес были своеобразной репетицией перед выходом произведения на широкий экран и представлением массовому зрителю (такие экранизации, как «Человек с ружьем», «Незабываемый 1919-й»,

незавершенный проект «Свет над Россией» по пьесе «Кремлевские куранты» и другие). Кроме того, существовал дополнительный стимул для репрезентации Ленина именно в театре. Личность советского лидера подвергалась диссимиляции в результате бесконечного тиражирования его образа массовой культурой. Однако благодаря наличию особой «ауры», свойственной спектаклю, каждый раз уникальному и неповторимому, сцена создавала иллюзию подлинности происходящего. Тем самым, театр вновь «оживлял» Ленина. Энергия актера (Э. Барба, Ф. Руффини), аура персонажа (В. Беньямин) и харизма вождя (Б. Эннкер) соединялись в своего рода ритуале, воспроизводящем предание о рождении большевистского мира, и были направлены на интерактивное взаимодействие со зрительным залом.

Важным для анализа ленинианы стало понятие скрипта, предложенное антропологом Р. Шехнером⁶. Скрипт является сценарием традиционного события, его планом, в котором зафиксирован общий ход действия (в данном случае Октябрьской революции либо последующего процесса институционализации советского государства). Скрипт связывает драму (написанный автором текст) и спектакль, поскольку в его основе лежит повтор, регулярное воспроизведение и множественные репетиции. Применительно к скрипту важна не столько фигура автора, сколько отношения между мастером и учеником. На первый план выходит роль учителя, гуру – того, кто хранит знание и отвечает за его передачу последующим поколениям. Особенно значимым этот признак оказывается для ленинианы сталинского периода. Введение термина объясняет ежегодные постановки, приуроченные к празднованию 7 ноября, постоянные выступления драматургов (Н. Погодин, А. Корнейчук и другие), в которых те раскрывали секреты своей творческой лаборатории, обилие свидетельств актеров о вживании в образ вождя (М. Штраух, В. Чесноков) и режиссеров о своем опыте съемок / постановок (А. Каплер, В. Немирович-Данченко). Эти материалы составляют важную часть

⁶ Schechner R. Performance theory. – London; New York: Taylor & Francis e-Library, 2004. – P. 68–72.

нарратива ленинианы. Однако раньше они использовались лишь в качестве источника фактической информации, будучи при этом самостоятельными текстами, представляющими интерес для отдельного анализа.

Актуальность и новизна диссертации обусловлены прежде всего стремлением заполнить существующие лакуны в изучении ленинианы, показать, что ее исследование еще не завершено и что она нуждается в разработке новых схем анализа с учетом современной методологии. На драматургию ленинианы в диссертации впервые транспонируются современные ей эстетические теории и театральные системы (Б. Брехта, Э. Пискатора, Д. Г. Лукача, В. Бенямина).

Объектом исследования стали пьесы и литературные сценарии (кинодраматургия) о Ленине, появившиеся в период с середины 1930-х до конца 1960-х гг., время действия которых ограничено 1917–1924 гг.

Предметом исследования является дискурс персональности в лениниане.

Цель диссертационного исследования состоит в описании и анализе процесса формирования представлений о советском человеке в драматургической лениниане 1930–1960-х гг.

Поставленная цель определяет основные **задачи исследования**:

1. Включить драматургическую лениниану в более широкий театральный и идеологический контекст с тем, чтобы определить ее действительное значение и роль в культуре 1930–1960-х гг.
2. Ввести в научный оборот малоизученные пьесы указанного периода (драматургия А. Афиногенова).
3. Рассмотреть проблему позиционирования человека в лениниане.
4. Описать эволюцию нарратива ленинианы, опираясь на те изменения, которые произошли в смысловом наполнении ключевых для него концептов – «новый / советский человек», «вождь», «история».

Методологической основой исследования стали посвященные феномену

исторического нарратива работы Е. Добренко, монографии К. М. Ф. Платта и Д. Бранденбергера, в которых изучаются механизмы переписывания истории, функции героев-царей в сталинской массовой культуре и пропаганде, а также ставится проблема формирования национального (русского) самосознания. Полезными в практическом плане оказались классические структуралистские концепции: основополагающая фабула (К. Кларк), бинарная оппозиция культур Один и Два (В. Паперный), модели, предложенные В. Гудковой для анализа советской драматургии. Кроме того, на теоретическую базу диссертации оказали влияние труды историков-ревизионистов и представителей школы «советской субъективности» (С. Коткин, Ш. Фицпатрик, Й. Хелльбек), в которых поднимается проблема идентичности и советского субъекта. Методологически значимыми являются и работы общего характера по советской культуре К. А. Богданова, Б. Гройса, Х. Гюнтера, И. П. Смирнова, М. Берга и других. Привлекались также исследования травматического опыта индивида (К. Карут, Н. Хант, О. Бартов). Существенное значение имеют статьи и монографии, в которых рассматривается конструирование культа Ленина (Н. Тумаркин, Б. Эннкер) и риторики языка пропаганды (М. Вайскопф и М. Ямпольский). Наконец, необходимо упомянуть труды теоретиков и антропологов театра (Р. Шехнер, Э. Барба, П. Пави).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту.

1. Драматургическая лениниана в первую очередь является нарративом о возникновении советского человека и этапах его становления. Герои ленинианы проходят путь от конструирования своей идентичности к утверждению персональности – личностного начала. Параллельно в пьесах показан процесс институционализации государства. Исторические события (революция, смерть лидера государства) служат катализаторами, благодаря которым осуществляется переход субъекта на новый уровень развития.
2. Ленин в пьесах представлен амбивалентно. Он позиционируется как персонаж, равноправный с другими и, следовательно, тоже

подвергающийся процессу формовки советского (нового) человека. Отличие его от других героев заключается в занимаемом им положении. В пьесах 1930-х гг. он находится на вершине социальной иерархии и служит образцом человека. В текстах 1950–1960-х гг. Ленин абстрагируется от других действующих лиц, актуализируется мотив его одиночества. С самого начала от персонажа (Владимир Ильич) отделяется его псевдоним (Ленин), который начинает функционировать отдельно в качестве символа власти (вождь) и движущей силы истории.

3. С конца 1930-х до середины 1960-х гг. лениниана прошла два цикла, которые образовали единую систему (ее вектор – от установления канона к его разрушению). История создания ленинианы подразделяется на эксплицитную и имплицитную. Первая содержит акты репрезентации творческого процесса (выступления, интервью и т. д.). Рассказы о создании ленинианы строятся по модели «основополагающей фабулы» (К. Кларк). Имплицитная история ленинианы (дневниковые записи, письма, черновой вариант пьесы «Великий выбор» А. Афиногенова) передает подлинную атмосферу конкурса и раскрывает механизмы формирования нарратива (отбор материала и стратегий). Пьесы ленинианы, не увидевшие сцены в 1930-е гг., в основе своей обладали деструктивным потенциалом по отношению к складывавшемуся нарративу. Не случайно одна из них («Москва. Кремль») была инсценирована только в 1950-е гг. во время второго всплеска интереса к лениниане, за которым начался ее постепенный распад.
4. Драматургия ленинианы демонстрирует типологическое сходство с авангардными концепциями европейского театра, в частности, политическим театром Б. Брехта и Э. Пискатора. Однако приемы эпического и документального театра используются в нарративе советской ленинианы для иных, чем в немецкой традиции, целей.

Эффекты очуждения и узнавания, жесты, зонги и включенные в ход действия документы необходимы не для социального анализа, проводимого зрителем, а для утверждения идеологических схем в сознании реципиента и для легитимации существующего миропорядка.

Практическая значимость работы. В итоге проведенной ресистематизации материала и выделения двух этапов развития нарратива, было продемонстрировано, что комплекс пьес о Ленине является единым долгосрочным проектом, основным предметом которого стала проблема советского человека. Разработаны схемы анализа советского исторического нарратива (драматургия), которые могут быть применены при изучении других историко-биографических нарративов данного периода (в первую очередь сталинианы, затем нарративов о Петре Первом, Иване Грозном, даже о Пушкине и других значимых для советской культуры персоналиях). Введены в научный оборот неопубликованная, хранящаяся в РГАЛИ (Москва) пьеса А. Афиногенова «Великий выбор» и его же малоизвестный текст «Москва. Кремль». Результаты исследования могут быть применены в образовательном процессе: при чтении курсов лекций по советской литературе и драматургии, спецкурсов и спецсеминаров.

Внедрение результатов работы. Положения диссертации внедрены в учебный процесс кафедры Русского языка как иностранного и методики его преподавания Филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Апробация работы осуществлялась на международных конференциях: «Белые чтения» (Москва, РГГУ, 2010–2011 гг.), «Русская комическая литература XX века. История. Поэтика. Критика» (Москва, ИМЛИ, 2010), «Переходные периоды всемирной истории: динамика в оценках прошлого» (Москва, ИВИ РАН, 2011); Международная конференция молодых ученых «Современные методы исследования в гуманитарных науках» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2011); XLI Международная филологическая конференция (СПбГУ, 2012);

«Межэтнические и межконфессиональные отношения в русском фольклоре и русской литературе» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2012), «Другой в литературе и культуре» (Тверь, ТвГУ, 2013) и других

По теме диссертации опубликовано **6** научных работ.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы, насчитывающего 240 наименований, включая 28 источников на иностранных языках, и Приложения. Общий объем работы – 237 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** содержится общая характеристика диссертационного исследования, анализируется степень изученности проблемы, ее актуальность и научная новизна, определяется методологическая основа исследования, цель и задачи, формулируются основные положения, выносимые на защиту, приводится структура работы.

Первая глава «Драматургическая лениниана. История создания. Культурный и идеологический контексты» посвящена изучению театрального, литературного и политического окружения нарратива. Исследование различных контекстов показало, что лениниана не была замкнутой системой, единичным госзаказом. Напротив, пьесы о первом советском лидере вплоть до 1960-х гг. остро реагировали на различные социальные импульсы (выборы в Верховный Совет, продвижение положений Конституции, показательные процессы, проведение «Всемирного фестиваля молодежи и студентов» и другие), дополняли и иллюстрировали метасюжет соцреализма – «Краткий курс истории ВКП (б)». Лениниана выступала в качестве барометра, чутко фиксирувавшего изменения в идеологии, что в какой-то степени определило долгосрочность проекта.

В § 1.1. «**Литературный и политический контексты ленинианы 1930–1960-х годов**» анализируется феномен историзации сознания советского субъекта (презентация прошлого в свете событий текущего дня и ощущение ныне происходящего как свершающейся истории). Была отмечена связь между письмом Сталина в журнал «Пролетарская революция» (1931), правительственным постановлением о преподавании истории (1934), «Кратким курсом истории СССР» (1937), «Кратким курсом истории ВКП (б)» (1938) и ленинианой. Привлечение данных материалов позволяет сделать заключение о том, что в 1930-е гг. нарратив о первом советском лидере был составной частью глобальных социальных процессов: изобретения традиции (Э. Хобсбаум) и переписывания истории. Площадкой для общественных выступлений стали толстые журналы, на страницах которых советские интеллектуалы пытались

определить свое представление об историческом нарративе. В работе рассмотрены дискуссия 1934 г. в журнале «Октябрь» и цикл статей Д. Г. Лукача («Литературный критик», 1937), влияние которого было достаточно сильным в 1937–1938 гг. Его труды по эстетике хронологически и предметно были ближе всего к разработке теоретических основ ленинианы. Важными являются замечания Лукача о связи истории и пропаганды, а также идея о революционном потенциале исторической драмы, репрезентирующей борьбу антагонистических сил. Мысли теоретика-марксиста об искусстве подтверждали своевременность появления пьес ленинианы. Последние вошли в массовую культуру вместе с текстами и фильмами о Петре I, Александре Невском, Иване Грозном и других исторических персоналиях. Эти произведения составляют непосредственный культурный контекст конкурировавшей с ними ленинианы. Не случайно И. Сельвинский объединил в своей трилогии «Россия» («Ливонская война», «От Полтавы до Гангута», «Большой Кирилл») три важнейшие для соцреализма исторические эпохи (Ивана IV, Петра Великого и Октябрьскую революцию).

Еще одним литературным предшественником ленинианы является нарратив о Гражданской войне, откуда заимствовались, мотивы, тематика и даже целые сюжеты. Имела место и интерференция, примером чего служит трагедия «Земля» (Н. Вирта, 1937), действие которой разворачивается в 1920–1921 гг. Задуманная в рамках проекта ленинианы, пьеса в итоге перешла в категорию колхозной драматургии.

Особой группой источников, относящихся к лениниане, стали официальные биографии вождей и «Краткий курс истории ВКП (б)» «Троекнижие» (Е. Добренко) объединяет с пьесами использование одинаковых стратегий презентации вождя. В результате выполненного в разделе обзора, сформулирован вывод о том, что нарратив о Ленине не был искусственным образованием, но отвечал внутрикультурной тенденции к историзации сознания реципиента и его стремлению выработать свою концепцию недавнего прошлого.

В § 1.2. описывается «История создания драматургической ленинианы», которая делится на внутреннюю, нашедшую отражение в дневниках, письмах, воспоминаниях, документах, и внешнюю – многочисленные тексты, продуцируемые драматургами и режиссерами, в которых излагалась каноническая версия работы над темой и образом. История драматургической ленинианы начинается с совещания писателей на квартире у М. Горького (4 апреля 1935 г.), на котором было высказано требование подготовить новые пьесы к двадцатилетию Октябрьской революции. Затем (19 февраля 1936 г.) вышло постановление о закрытом правительственном конкурсе на лучшие пьесу и сценарий к юбилею. Имя Сталина было вычеркнуто им самим из списка персоналий, разрешенных к представлению. В работе предлагается несколько объяснений причин этого поступка, одна из которых заключается в том, что, позволив вывести себя на сцену, Сталин автоматически отнес бы себя к прошлому, а не к актуальному настоящему, и занял бы второе после Ленина место. Процесс проведения конкурса осложнялся тем, что большинство избранных писателей и режиссеров пыталось избежать ситуации, в которой пришлось бы воплощать образ реального вождя (братья Васильевы, Вс. Иванов, Л. Рахманов). Другие же, напротив, боролись за эту возможность, в частности, Н. Погодин и А. Афиногенов. Творческие судьбы драматургов репрезентативны. Они являют собой модели триумфа и сокрушительного провала. А. Афиногенов, готовивший народную драму «Великий выбор», прекратил работу над ней вследствие некорректного использования этатистской риторики, отсутствия стилистической скоординированности речи Ленина с репликами других персонажей и расхождения с правительственным заданием (акцент в пьесе был сделан скорее на фигуре Керенского, нежели Ленина). Свою неудачу драматург переживал на страницах дневника. Записи о создании «Великого выбора» оформлены в виде ведущегося от третьего лица художественного повествования с нарратором и персонажем, который одновременно является субъектом дневника. Н. Погодин также продуцирует тексты о своем участии в создании ленинианы, которые кардинальным образом

отличаются как от написанного Афиногеновым, так и от реальной ситуации, сложившейся вокруг конкурса. Можно утверждать, что многочисленные публичные дублирующие друг друга выступления авторов ленинианы о возникновении замысла и его реализации были составной частью скрипта. Драматурги превращались в мастеров, которые обладают сакральным знанием и отвечают за его передачу, поэтому и тексты о творческой лаборатории писателей были весьма сильно мифологизированы. Иллюстрацией служит рассмотренный в диссертации рассказ Н. Погодина, который выстроен в соответствии с «основополагающей фабулой» (получение задания, которое кажется невыполнимым, преодоление трудностей, финальная победа и награда).

Лениниану 1937–1939 гг. можно воспринимать как единый проект. Затем нарратив теряет свою монолитность. В 1950-е гг. единый канон ленинианы раскалывается. Для драматургов старшего поколения преимущественной становится тема памяти и ощущение *Interregnum* («междущарствия»). Сменивший их М. Шатров – автор эпохи «оттепели», лиминальность которой для молодого драматурга была не очевидной. Он совершил переворот в эстетике ленинианы, после чего она продолжала свое существование в русле документального театра вплоть до распада СССР.

В § 1.3. «Театральный контекст ленинианы» показано, что пьесы о первом советском лидере были не только частью соцреалистического канона, но также гармонически вписывались в современный европейский театральный процесс. Формирование нарратива о Ленине происходило одновременно с разработкой Б. Брехтом теории эпического театра и опытами Э. Пискатора, основоположника политического театра. 1930-е гг. ознаменовались поисками новой эстетики, в которой драма занимала далеко не последнее место. Взаимодействующие друг с другом Б. Брехт, В. Беньямин, Д. Лукач так или иначе были связаны с СССР. Культурное влияние было двусторонним: советское государство, пытавшееся осуществить уникальный антропологический эксперимент, давало материал для анализа трем крупнейшим теоретикам, а отголоски их идей прослеживаются в советских

текстах. В частности, для ленинианы применительно к воплощаемому на сцене образу Ленина оказывается важным понятие ауры В. Бенъямина. Сидящий в зале реципиент должен был испытать потрясение от столкновения с «ожившей» историей и в финале стать свидетелем провозглашения вождем новой эпохи. Преодоление разрыва между сценой и зрительным залом являлось одним из постулатов тотального театра (Э. Пискатор, В. Гроппиус), сравнение с которым ленинианы достаточно продуктивно. Последняя также имела в своем арсенале приемы, традиционно относящиеся к эпическому театру (эффекты очуждения и узнавания, метод доказательства и другие). Однако их использование носило другой смысл, нежели в практике Б. Брехта. Советские писатели предпочитали эффекту очуждения, стимулирующего зрителя к отстраненному восприятию происходящего, эффект узнавания, при котором происходила идентификация реципиента с героем – новым человеком. Несмотря на различие в тактиках конечная цель, которую ставили немецкий и русские драматурги, была общей – переустройство миропорядка. Объектом их внимания был человек и возможности личности, находящейся в кризисной лиминальной ситуации (социальные конфликты и революционные потрясения). Однако понимание цели и объекта в русской и европейской театральных традициях было различным. Если взгляд авторов ленинианы был обращен в прошлое, систематизация которого позволяла легитимировать настоящее, то Б. Брехт и его адепты ждали изменений в будущем. В итоге, лениниана нашла свою нишу и стала советским аналогом политического театра. Однако она сохранила самобытность. Ее специфика заключалась прежде всего в долгосрочности. За тридцать лет лениниана пережила культ Сталина и получила второе рождение в эпоху «оттепели». Такой продолжительностью не мог похвастаться ни один проект эпического или документального театров, хотя эти системы претендовали на историческое объяснение человека и социума. Лениниана базировалась на трех концептах: история, власть, человек. На протяжении периода 1930–1960-х гг. ее основным объектом презентации была связь между субъектом и властью, и та роль, которую он играет в истории.

Во второй главе «Проблема нового человека в культуре соцреализма и герой ленинианы» исследуется категория персонажа. В центре внимания оказываются мотив второго рождения / перерождения человека, поиски субъектом своей идентичности и механизмы идентификации. В § 2.1. «Новый герой в драматургии соцреализма и в лениниане» отражены разные стадии процесса формирования представлений о герое. Персонаж ленинианы обладает сходством с действующими лицами историко-революционной драмы и пьес о современности. По своим признакам он ближе ко второму типу: представитель большинства, чьей отличительной особенностью является подчеркнутая ординарность и приверженность коллективным интересам. В основе отношений подобного субъекта с социумом лежит так называемое «большое соглашение» (В. Данэм), которое регулирует преданность индивида режиму путем перераспределения благ и привилегий. Высшей ценностью в данной системе считалась личная аудиенция у вождя. Приемы в Кремле «знатных людей» трансформировались в нарративе в случайные встречи персонажей с Лениным. В 1930–1950-е гг. лениниана представляет собой инсценировку исторического прошлого сталинского среднего класса и показывает возникновение советской аксиологической системы. В то же время, герой этих пьес имеет свою специфику. Он позиционируется как «человек исторический». Персонаж оказывается между двумя эпохами, в ситуации экзистенциального выбора, что обуславливает его динамичность (способность изменять себя и окружающий мир) и придает его характеру черты героя-правдоискателя. Во второй половине 1950-х–1960-е гг. в связи со сменой идеологической парадигмы можно наблюдать иной процесс: трансформацию исторического лица в частное, что соответствовало изменившемуся представлению о человеке и герое как неповторимой индивидуальности.

§ 2.2. «Система действующих лиц в лениниане» демонстрирует один из способов презентации героя. Список действующих лиц – наиболее консервативный элемент в лениниане – был относительно мало модифицирован в границах анализируемого периода. В текстах 1930–1950-х гг. перечни

персонажей отражают процесс формирования иерархии сталинского общества, после чего конструкция начинает постепенно разрушаться. Доминирование Ленина во главе списка сохраняется на протяжении всего периода бытования нарратива. Отсутствие какой-либо информации не менее значимо. Примером служит исключение Сталина из списка действующих лиц в поздней редакции «Кремлевских курантов» Н. Погодина. В списках действующих лиц выражается социальная идентичность нового человека и ее трансформации. По параметрам, характеризующим героя (профессиональный и семейный статус), можно однозначно определить место последнего в системе персонажей (традиционная положительная характеристика «питерский» рабочий / «питерец»). В дополнение к этому лениниана задает историческую перспективу изображаемому (персонажи эпохи НЭПа – уличные торговки, беспризорники). Ретроспективная оптика, заявленная уже в перечне, позволяет классифицировать лениниану как дискурс о прошлом, обращенный к современнику. В пьесах показываются события и герои, актуальные для 1930–1960 гг., а не реставрация Октябрьской революции и Гражданской войны.

В § 2. 3. «Идентификация героя: принцип иерархичности в лениниане» внимание фокусируется на одном из аспектов проблемы поисков персонажем своей идентичности – определении им своего места в существующем миропорядке. Нарратив о Ленине содержит различные виды иерархических отношений. Пьесы 1937 г. описывают момент становления системы. Отличительным признаком героя – «настоящего большевика» – служит интуиция, вооружившись которой он осуществляет несложную операцию по дифференциации другого субъекта – «свой» или «враг» (сцена с матросом Дымовым, «Человек с ружьем»). В юбилейных текстах еще нет многоступенчатой иерархии в ее привычном виде, а есть лишь биполярная структура, на одной стороне которой находится Ленин, а на другой – его противник – Керенский либо его субститут (магнат Сибирцев, владелец завода Расстегин). Однако уже в петроградских пьесах начала выстраиваться пространственная иерархия (противостояние Смольного Зимнему), важная для

идентификации героя. Наметилась также тенденция, получившая затем дальнейшее развитие: трансформация географического локуса в исторический и политический с параллельной сакрализацией последнего (здание Смольного, которое превращается в центр и «сердце» революции). В пьесах, написанных после 1938 г., формируется следующая иерархия пространства: минимальной единицей оказывается родина персонажа, его деревня, как правило, или регион (ностальгический диалог Марины и Сергея, «На берегу Невы»; упоминания о волжском происхождении Ленина, «Москва. Кремль»). Следующая ступень – класс, когда герой осознает свою принадлежность не только к конкретному месту на карте, но и к определенной общности. На вершине иерархической лестницы оказывается государство. Когда герой проходит две первые стадии идентификации (житель деревни – крестьянин), он готов стать гражданином страны. После этого герой обретает свою идентичность и становится советским человеком. Пьесы 1950-х гг. по инерции еще поддерживают эту иерархию своего / чужого пространства (беспризорник Яшка из пьесы «Именем революции», стремящийся попасть в жаркие страны), но уже через несколько лет ситуация меняется: в текстах «Шестое июля» и «День тишины» нет привычного вертикального видения реальности.

Отдельно рассмотрена трилогия Н. Погодина, которая показывает три стадии процесса формирования идентичности советского человека. Последний представлен как проект Ленина-демиурга. На первом этапе («Человек с ружьем») происходит рождение нового человека, коррелирующее с установлением нового миропорядка. На временной шкале жизни состояние героя соответствует «младенчеству» (несознательное существо). На следующий уровень развития герой (Иван Шадрин) выходит после встречи с вождем, овладев ораторским искусством убеждения. Дальнейшее воспитание характера осуществляется в пьесе «Кремлевские куранты», в которых изображен процесс взросления героев (Саша Рыбаков и представитель старшего поколения инженер Забелин). В качестве стимула здесь тоже выступают разговоры с Лениным. «Третья патетическая» знаменует завершающий этап становления

личности, на котором герой обретает зрелость, переживая травматический опыт смерти вождя. «Третья патетическая» закрывает главную антропологическую тему ленинианы. После этой пьесы она отступает на второй план, а нарратив переходит на следующую ступень эволюции, где основной проблемой станут поиски исторической правды и альтернативных решений.

§ 2. 4. «Идентификация героя: способы презентации и выразительные средства» включает нарратив в контекст длительной культурно-философской дискуссии вокруг понятий личности, «я» и индивидуальности. В этом разделе описываются такие средства идентификации персонажа, как речь и жест, а также влияние травматического опыта на формирование личности. В **§ 2.4.1. «Слово персонажа: “Человек с ружьем”»** анализируется наиболее удавшаяся с точки зрения современников пьеса о Ленине. Предпринята попытка объяснить причины популярности драмы Н. Погодина игровой стихией самого текста, герои которого постоянно находятся в динамике, моделируя свою идентичность. Отмечаются тенденции, доминирующие в пьесе: постепенное слияние персональной и социальной идентичностей и пристальное внимание к стихии речи. Доказано, что «Человек с ружьем» представляет собой риторическую конструкцию. Пьеса посвящена формированию ораторского дара у героя, который учится говорить на «большевистском языке» (С. Коткин). Иван Шадрин проходит путь от символической немоты – косноязычия – к владению словом. На протяжении трех действий герой ищет себе определение, а подобрав его, находит и место в новом миропорядке. Это становится возможным благодаря личному контакту с исторической фигурой. Монолог Шадрина содержит знакомую зрителю по освещению в СМИ 1930-х гг. реакцию на аудиенцию у представителя высшей власти. Слово персонажа переплетается со словом Ленина, вместе генерируя нарратив о становлении молодого государства и новой идентичности «советского человека».

§ 2.4.2. «Социальный жест: предвоенная лениниана» открывается сравнением инсценировки «Человека с ружьем» с последовавшей через год экранизацией. В сценарии Н. Погодина зафиксированы две важные

особенности, проявившиеся в лениниане в предвоенный период (1938–1941 гг.): «овеществление» культуры и самовыражение персонажей через бытовые предметы. Изменения в обществе повлекли за собой трансформацию поведения и визуального воплощения героев. В пьесах «Кремлевские куранты» и «Ленин (1918)» задействованы новые средства выразительности. Там присутствует ряд характеризующих персонажей деталей и состояний, на которых сделан особый акцент: спички, которые продает инженер Забелин, его внешний вид (галстук, узелок со сменной одеждой), упоминание о костюме М. Горького, голодный обморок рабочего Василия. Перечисленное классифицируется автором диссертации как социальные жесты / жесты (термин Б. Брехта). Жесты возникают на стадии перехода от идентичности к личности. Так, в пьесе «Кремлевские куранты» социальный жест используется драматургом, когда у персонажа нет актуальной идентичности (например, он относится к категории «бывших людей»), или же его идентичность модифицируется (как это происходит с Забелиным и Сашей Рыбаковым, в финале интегрирующихся в новое сообщество). Жест также актуализируется в том случае, если ситуация, в которой оказался герой или он сам не соответствуют имплицитно заявленной норме (сцена с Английским писателем, «Кремлевские куранты»). В результате, социальный жест у Н. Погодина маркирует нечто исключительное, маргинальные явления. В пьесе «Ленин (1918)» социальный жест, напротив, служит для обозначения типичных положений. Однако обе пьесы отличает стремление к гармонизации миропорядка. Благодаря социальному жесту оказалось возможным зафиксировать кратковременное состояние стабилизации сталинского общества, установившееся в предвоенные годы.

§ 2.4.3. «Травматический опыт и формирование личности: “оттепельная” лениниана» обозначает характерное для послевоенной ленинианы наличие у героев пьес психологической травмы, полученной в результате столкновения со смертью (кончина народного лидера, близкого человека или угроза собственной гибели). Травма актуализируется в пьесах посредством песни (Яшка, «Именем революции»), ночного кошмара (магнат

Гвоздили, «Третья патетическая»), коллективного воспоминания (Ипполит Сестрорецкий и Федор Дятлов, «Третья патетическая»). Установлено, что через переживание травматического опыта герой обретает, с одной стороны, индивидуальность, а с другой, знание о нестабильности мира и хрупкости человеческой жизни. Особую роль в драматургии представителей старшего поколения (Н. Погодин) сыграла тема памяти. Она возникла как реакция на осознание конца эпохи, частью которой являлись автор и его аудитория. В поздних пьесах ленинианы окончательно утверждалось личностное начало, свидетельствовавшее о завершении процесса формирования советского человека. Эти тексты фиксировали состояние героя «на распутье», но больше не предлагали готовых ответов и не давали рецепта, «как правильно жить».

В третьей главе «**Конструирование образа Ленина в нарративе**» рассмотрен механизм формирования образа вождя. В § 3.1. «**Смерть Ленина и установление культа вождя. Формирование констант образа**» был поставлен вопрос о причинах долговечности ленинианы. При этом обнаружилось, что несмотря на значительную эволюцию образа Ленина (в сторону большей персонализации) для его презентации в 1920-е, 1930-е, 1950-е и 1960-е гг. использовались одни и те же константы⁷, выработанные в ранний период существования нарратива. Были выделены три группы констант: связанные со словом, продуцируемым вождем, описывающие жесты и внешний вид героя и фиксирующие момент смерти героя. Первый блок представлен в § 3.2.1. «**Слово и имя вождя**». Его составляют две константы, которые обозначены как логос основания и логос для масс. Первая касалась выступлений, в которых Лениным провозглашалась советская власть. Ее наличие было продиктовано отсутствием формального документа, легитимирующего Советы (конституция, декларация). Возникновение данной константы в драматургической лениниане конца 1930-х гг. было обусловлено

⁷ В работе в понимании термина константа совмещаются два подхода – антропологический и литературоведческий. *Константы* – это коллективные представления о свойствах персонажа и моделях его поведения. Они изначально заданы в нарративе исходя из заявленной социальной роли персонажа (вождь), которая определяет место героя в окружающем мире и его взаимоотношения с последним.

популяризацией сталинской Конституции. Завершающее пьесы «слово Ленина» служило гарантом легитимности происходящего и являлось частью работы по изобретению традиции. К 1960-м гг. константа логос основания претерпела множество трансформаций, пока то, что говорит Ленин, не превратилось из утилитарной этатистской риторики в средство характеристики личности персонажа и его внутреннего состояния (финал пьесы «Шестое июля»). Константа логос для масс репрезентировала суммарный образ вождя. В ее основе лежит представление о том, что вождь олицетворяет народ и является его выразителем (глашатаем, трибуном). Идея данной константы восходила к распространенному стереотипу о коммуникабельности Ленина (очерк М. Горького «В. И. Ленин», свидетельство М. И. Ромма). В текстах она существует в двух аспектах. В одном случае Ленин утверждает свое слово за счет дискредитации чужого и компрометации идеологического оппонента («Правда» А. Корнейчука). Во втором, многочисленные свидетельства о заурядном внешнем виде Ленина трансформируются в пьесах в сцены неузнавания героя другими действующими лицами («Человек с ружьем», «На берегу Невы» и др.). Побочным эффектом тривиальности облика Ленина оказывается дискретное восприятие персонажами личности лидера большевиков и его псевдонима. В последнем в концентрированном виде воплощается идея вождя. Произнесение героями имени «Ленин» аккумулирует ощущение их личного участия в Истории. В послевоенной лениниане выделяются два текста, отличающиеся от других («Большой Кирилл» и «Шестое июля»). В них происходит смена акцентов: реципиент, внимающий вождю, отходит на второй план. Вместо этого в центре внимания оказывается сам процесс «складывания» истории, где выступление Ленина и апелляция к его имени есть лишь части целого, хотя и важные, но не единственные. Автор и его аудитория больше не современники великой эпохи, и это знание необходимо было донести до зрителя. Слово Ленина отделяется от зрителя дистанцией: это логос для масс, но для масс-персонажей.

Второй блок – «**Жестовые константы в лениниане**», § 3.2.2, является составляющей частью более сложного комплекса, образующего сценографию героя. Жестовые константы реализуются, главным образом, через костюм персонажа. За Лениным в культуре был закреплен так называемый «жилетный жест» (Ю. Цивьян). В пьесах он встречается у А. Афиногенова. Жест Ленина выполняет в драматургии две функции: во-первых, с его помощью оказывается возможным идентифицировать героя, во-вторых, он позволяет персонализировать субъекта, совершающего действие. С помощью жестикюляции воссоздавался знакомый зрителю по распространяемой в огромном количестве полиграфической продукции облик вождя. В то же время в пьесах ленинский жест обладал комедийным потенциалом и был способен разрушить конструируемый образ. Это продемонстрировано на примере пьесы «Ленин (1918)», где благодаря совмещению жестов, использующихся в разных сферах деятельности (кабинетная работа и процесс приготовления пищи) актуализируется профессиональная идентичность Ленина («чиновник») и происходит визуализация метафоры («политическая кухня»). Особое внимание в исследовании уделено жестам, иллюстрирующим формирование персональной идентичности Ленина. Они связаны, как правило, с внешним видом героя. В частности, рассмотрена игра персонажа с головными уборами в первой редакции «Кремлевских курантов», благодаря которой утверждается разделение персональной и профессиональной идентичностей Ленина.

В 1930-е гг. персональная идентичность героя вытесняется его вождистской ипостасью. По этой причине из драматургии практически исчезает упоминание личных деталей (жилетный жест и т. п.). Только на рубеже 1930–1940-х гг. в драматургию исподволь начинают проникать замечания о внешнем виде героев и особенностях их поведения. В лениниане второй половины 1950-х – 1960-х гг. доминирует личностное начало. Перед зрителем оказывалось уже не абстрактное Имя-символ, а материальный герой, хрупкость физической оболочки которого всячески подчеркивается жестами (неслушающаяся рука и т. п.). Подключением телесного кода снималось противостояние

профессиональной и персональной идентичностей. В итоге, в 1960-е гг., пройдя краткий период «“цивилизации” без жестов» (О. Булгакова), последние снова возвращаются с тем, чтобы подчеркнуть уникальность использующей их личности.

Наконец, третий блок констант, проанализированный в § 3.2.3. «Смерть Ленина как возвращение», связан с кончиной героя. В 1930-е гг. тема смерти еще не заявлена в драматургической лениниане, а если присутствует в ней, то имплицитно, фоновым знанием. Однако вскоре герой начинает задумываться о возможности жизни после смерти. Уход Ленина осуществляется не в небытие, а позиционируется как возвращение к истокам, к народной памяти, частью которой он становится (сказка из пьесы «Москва. Кремль», «Вечный источник»). Персонаж проходит путь от победителя к жертве («Вечный источник», «День тишины») – от констатации факта преемственности поколений к трагическому мироощущению. Смерть Ленина представлена как поединок с Историей, из которого он выходит победителем.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги работы, делаются выводы и намечаются перспективы дальнейшего развития темы в русле текстологии и теории драмы.

Лениниана изначально формировалась как исторический нарратив и являлась одним из направлений общей стратегии по изобретению традиции. Революционное прошлое и советское настоящее объединялись в целостный континуум: реципиент жил в окружении образов героев, которые становились частью его повседневного опыта. В нарративе о первом лидере большевиков описывался генезис советского человека. Антропологическая проблематика в лениниане проявлялась в утверждении нового человека с его последующей трансформацией в человека советского и создании образа вождя. Герой в нарративе проходит путь от абстрактного субъекта к личности. Таким образом, лениниана 1930–1960-х гг. демонстрирует эволюцию представлений о человеке в советской культуре.

ПУБЛИКАЦИИ, ОТРАЖАЮЩИЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

I. Публикации в журналах и сборниках, рекомендованных в перечне рецензируемых изданий ВАК:

1. «Человек с ружьем»: экранизация в контексте инсценировки // Мир русского слова. 2012. № 3. С. 83–91.

II. Публикации в сборниках научных трудов и материалов Международных конференций, в научных комментированных изданиях:

2. Интерпретация ранней советской истории в драматургической «лениниане» // Историческое знание и познавательные практики переходных периодов всемирной истории. М.: ИВИ РАН, 2012. С. 290–300.

3. «Луч света в темном царстве»: рецепция образа в текстах соцреализма // Щельковские чтения 2010. А.Н. Островский в контексте культуры: сборник статей. Кострома, 2011. С. 104–117

4. Интерпретация ранней советской истории в драматургической «лениниане» // Международная научная конференция «Переходные периоды всемирной истории: динамика в оценках прошлого». 23 сентября, 2011 г. ИВИ РАН. Резюме докладов. М., 2011. С. 37–38.

5. Персонажи в драматургической лениниане: механизмы идентификации // Russian Language Journal. Vol. 62. 2012. P. 193–208.

6. «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова и сталинский кинофольклор // Тезисы докладов XLI Международной филологической конференции СПбГУ // http://phil.spbu.ru/rabochaya/XLI_Conf_.pdf. С. 192–194.

ОНУТ филологического факультета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11

Подписано в печать 07.11.13

Тираж 100 экз.