

9. German resistance to Nazism. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/German_resistance_to_Nazism (дата обращения: 09.03.2016).

Krasnogortsev Mihail Alekseevich

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

PLACES OF MEMORY OF THE GERMAN RESISTANCE MOVEMENT

Abstract: The article deals with the problem of creating in Federal Republic of Germany memorable places of the German Resistance Movement. The illuminating public discussions and the available results of the historical dispute about the anti-fascists of the Third Reich. Analyzes the achievements of the country to preserve the memory of the Resistance Movement, 1939-1945. We give some results of the Public Policy Research study of the past in Germany.

Keywords: German Resistance Movement; German memory places; Dealing with the Past.

К. А. Крашенинникова*

ПРОГРАММЫ АГИТАЦИОННОЙ И АВАНГАРДНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1920-х

Аннотация: Ранний советский художественный авангард неразрывно связан с государственной и партийной политикой: обе стороны связывал пафос разрушения старого уклада жизни и создания нового беспрецедентного мира. Пропаганда отказа от старой культурной памяти и демонстрация образов новой синтетической культуры особенно показательна в театральном искусстве как политико-просветительских органов, так и авангардистов. Несмотря на внешнюю идентичность целей, задачи партии и художественные практики деятелей авангарда существенно разнились, что предвосхитило скоротечность их союза.

Ключевые слова: театр; авангард; агитация; культурная память.

Художественный авангард и советские политико-просветительские органы стремились к уничтожению культурных практик и форм коммуникации, взамен которых планировалось искусственное выведение

* ***Крашенинникова Ксения Александровна***, Уральский федеральный университет, Россия, Екатеринбург.

E-mail: paperplan135@yandex.ru

альтернативной культурной памяти. Общность целей привела к протезированию правящей партией авангардистов, однако это продлилось недолго, поскольку каждое направление интерпретировало эту цель с несколько разных ракурсов.

Радикализм авангарда связан с множеством факторов, среди которых заметное положение занимает научно-технический прогресс, в феноменальные сроки приведший к устареванию незыблемых веками форм повседневной жизни человечества. Тяга к самопроизвольному «обновлению» человека и окружающего его пространства стала для авангардистов определяющей. Это обновление должно было соответствовать будущему, которое, ввиду ускоряющейся динамики трансформации культуры, наступало все быстрее, и, чтобы не уступать в позициях этому будущему, требовалось даже немного его предвосхитить [2, с. 12–13]. Сциентистское в своих основаниях творчество авангарда представляет собой культурный эксперимент, объектами которого являются люди.

Для Советской же власти решительное культурное обновление страны являлось не самоцелью, а необходимым этапом закрепления стратегических позиций: требовалась крепкая поддержка революционных идеалов самим населением. По Я. Ассману [1, с. 58], такой разрыв культурного полотна, как революция, находится по ту сторону актуализированного на данный момент смысла, поэтому способен органично раствориться в культурной памяти общества лишь спустя длительный период адаптации. Поскольку длительная адаптация невозможна в рамках экстренных изменений в структуре государства, сроки этой адаптации искусственно сокращались: модель естественного переосмысления трансформаций среды заменялась подлогом уже готовых, идеологически «чистых» мнений, которые непременно должны были занять видное положение в общественных мыслительных практиках и, прижившись, ассимилироваться в них. Для воспитания масс в рамках идеологии партии был выбран уже известный к тому времени своей эффективностью метод — массовая агитация, который также внедрялся в творчество авангарда и реализовывался в нем. Таким образом происходил процесс замены традиционно сформировавшейся культурной памяти новой, программной.

Особая роль в агитационной политике и в практике авангардного движения отводилась театру: «Революция сказала театру — Театр, ты мне нужен, — писал комиссар Наркомата просвещения А. В. Луначарский, — ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник» [7, с. 482]. Считалось, что синтетическое искусство способно не просто рассказать об изменениях в социальных институтах или описать

их художественными средствами, но и наглядно продемонстрировать новую реальность. Моделирование конкретных ситуаций, происходящих на подмостках между живыми людьми в определенной предметной обстановке, рождает у зрителя чувство достоверности. Трехмерность театрального действия и ее предельная конкретика, которая, в отличие от других видов искусств, не оставляет столь больших пустот для «домысливания», создают своего рода параллельные реальности, которые гармонично существуют по своим законам и формируют убедительный образ постановки. Ввиду того, что авангардное движение и культурная политика государства ставили себе общую цель создать новое культурное пространство и избавиться от «пережитков» прошлого, некоторые теоретические установки этих акторов оказывались общими, в частности, в театральных постановках, но каждое направление оправдывало эти принципы в своих работах по-разному.

Одним из общих принципов театральной политической агитации и авангардного театра была ориентация на массовость [4, с. 154]. Авангардисты задавались целью создания тотального театра: «Корень театральной реформы, — писал театральный режиссер-авангардист Б. С. Глаголин, — в замене лично-эгоистического и коммерческого начала интересами народа и человечества» [3, с. 34–36]. Театр должен был спаять человечество в монохромный социум, говорящий на универсальном языке.

Таким образом должны были разрушиться этнические и языковые барьеры, которые, являясь главными опорами культурной памяти, тормозили процесс ее ликвидации. Агитационный спектакль также был рассчитан на массовую аудиторию, но для других задач: для упрочения неокрепших позиций правящей партии меньшинство единомышленников советской идеологии в ходе масштабного культурного переворота должно было преобразиться в подавляющее большинство. Поэтому необходимо было экстенсивно умножить рычаги распространения актуальной политической информации.

Деконструктивный курс на низвержение дореволюционных идеалов и ценностей выстраивался довольно агрессивно. Концептуальная идеологическая «память» боролась за монопольное властвование в культурном пространстве, поэтому в этих войнах памяти важным стратегическим шагом было формирование образа врага и его популяризация. В агитационных спектаклях, несмотря на обобщения, враг конкретен: это человек определенной профессиональной, религиозной, территориальной или классовой принадлежности. В авангардных же постановках, если им не был придан по каким-либо причинам политический характер, как правило, врага нет: здесь показывается либо утопический мир

будущего, в котором уже нет места врагу, либо все новаторство направлено на утверждение новых форм на театральных подмостках. В таком случае враг, за фигурой которого стоит образ классического спектакля, абстрактен. Например, авангардное просветительское движение Пролеткульт боролось с академическим театром посредством ликвидации профессиональных разграничений. Все работы в театральных секциях (актера, режиссера, декоратора, сценариста) принципиально выполняли рабочие, тем самым театральное искусство становилось делом коллективного пролетарского труда [6, с. 67].

Мифотворчество в театре должно было заложить основы понимания коммунистических идей у зрителей, поэтому формат мистерийных пьес стал особо используемым в режиссуре как агитационных спектаклей, так и авангардных постановок: «Хотелось театр сделать храмом новой жизни, оперу — мистерией коммунизма, драму — реальной сказкой грядущего», — писал свердловский театральный критик А. Израилович в 1920 г. [5]. Поскольку в 1920-е сложно было передать быль о реальном времени, которое не сумело еще обрести четкого силуэта, нужно было эту быль представить в виде символических изображений. Миф в таком случае представляет собой нечеткий горизонт между прошлым и будущим. В пореволюционной России распространявшиеся в 1920-х годах массовые инсценировки носили мистерийный характер и осмыслились его участниками как космогонический акт. Элементы буффонады динамично внедрялись в театральную авангардную культуру, поскольку воспринимались жизнетворческой формой строительства нового мира из хаоса [8].

Изначально схожие проекты политико-просветительских органов и авангардистов по замещению культурной памяти со временем начинают расходиться. При наличии общей для обеих сторон цели, различия в интерпретации культурных явлений становятся камнем преткновения их дальнейшего сотрудничества. С укреплением внешнего и внутреннего суверенитета у Советского государства постепенно формировалось прошлое, которое увеличивалось в естественно-временной прогрессии, а значит, становилось позволительным говорить не только о мифическом будущем, но и настоящем времени. Возникает миф об уже наступившем будущем как идеализированном настоящем. Этот миф появился в искусстве в виде нового художественного метода — социалистического реализма.

С 1923 г. курс художественной политики был смещен на путь создания монументальных социально-революционных постановок, воспевавших главные события краткой истории Советского государства и актуальные реалии текущего периода.

Авангардисты же продолжали создавать культуру будущего. Устремленность вперед за пределы текущей стадии развития цивилизации оказалась фундаментом той памяти, которую представители движения планировали заложить в основу мировоззрения нового общества.

Таким образом, между двумя программами памяти — политически одобренной и авангардной — возник неразрешимый конфликт: правительство объявило авангардное движение формалистическим, то есть акцентирующим значение формы в ущерб содержанию, а значит, отдаляющим повествование от действительности излишней символичностью. Творчество авангардистов было подвергнуто гонениям и к началу 1930-х годов прекратилось.

Литература

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
2. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. — М.: Пятая страна, 2003.
3. Глаголин Б. С. Творческие пути театра Харькова — М.: Епархиальная типография, 1917.
4. Загянская Г. А. Русский авангард: изобразительное искусство, литература, театр. — М.: ГИТИС, 2007.
5. Израйлович А. Пролетарский театр // Уральский рабочий. — 1920. — 25 ноября. — С. 3.
6. Керженцев П. М. Творческий театр. — М.; Пг.: Гос. из-во, 1923.
7. Луначарский А. В. Собрание сочинений. — Т. 3. — М.: Художественная лит-ра, 1964.
8. Гурин Ю. Н. От мистерии к цирку. — URL: <http://sias.ru/magazine/vypusk-3/yazyki/590.html#16> (дата обращения: 5.05.2014).

Krashennnikova Kseniya Aleksandrovna,
Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation

AGITATION AND AVANT-GARDE PROJECTS OF CULTURAL MEMORY IN THEATRE IN 1920TH

Abstract: the Avant-garde in Russian theatre art heavily connected with the Soviet Union politics in common purpose of tradition destruction and creation of the new artificial culture. Despite subject identity, the views between two directions on different aspects of this subject were different. It's was the reason of breaking alliance between two sides.

Keywords: theatre; avant-garde; mass propaganda; culture memory.