

УДК 792

DOI: 10.34670/AR.2023.58.14.011

Образ человека в советском театральном искусстве в годы Великой Отечественной войны

Родина-Барановская Светлана Александровна

Кандидат культурологии,
доцент кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота им. адмирала С.О. Макарова,
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: s-baranovskaya@mail.ru

Добин Александр Васильевич

Кандидат философских наук,
профессор кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота им. адмирала С.О. Макарова,
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: orlov1a@mail.ru

Сербенко Наталия Ивановна

Кандидат философских наук,
профессор кафедры философии, психологии и культурологии,
Государственный университет морского и речного флота им. адмирала С.О. Макарова,
198035, Российская Федерация, Санкт-Петербург, ул. Двинская, 5/7;
e-mail: mirka007@yandex.ru

Аннотация

Анализ той или иной культуры, в том числе отдельных ее феноменов, можно осуществлять разными методами, через призму различных концептов. В настоящей статье, посвященной образу человека в советском театральном искусстве в 1941-1945 гг., используется методологический потенциал авторского концепта Л.К. Кругловой «антропологическая структура культуры». Этот концепт, определяемый как ансамбль сущностных сил человека, который культивируется на том или ином этапе социокультурного развития, базируется на идее многоаспектной двойственности человека. В основании концепта – «категориальная сетка» сущностных сил человека, представляющая собой единство противоположных начал: «телесное – духовное», «эмоциональное – рациональное», «субъектное – объектное», «индивидуальное – универсальное», «общественное – личное», «биологическое – социальное». Каждое общество в конкретный период своего существования имеет определенные потребности и возможности развития этих сущностных сил человека. Рассмотрение образа человека в советском театральном искусстве с этих позиций позволяет понять, на формирование какого типа человека была «нацелена» советская культура, какие человеческие качества

оказались на вершине ее иерархии ценностей. Анализируя ключевые драматургические произведения военных лет («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова), авторы статьи делают вывод о том, что важнейшими антропологическими противоречиями, запечатленными в образах театральных героев военных лет, являются противоречия «субъектное – объектное», «индивидуальное – универсальное» и «личное – общественное».

Для цитирования в научных исследованиях

Родина-Барановская С.А., Добин А.В., Сербенко Н.И. Образ человека в советском театральном искусстве в годы Великой Отечественной войны // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 5А-6А. С. 77-84. DOI: 10.34670/AR.2023.58.14.011

Ключевые слова

Антропологический подход, антропологическая структура культуры, сущностные силы человека, советское искусство, советский театр, советская драматургия, советская культура, образ человека.

Введение

Героико-патриотическая тема – ведущая тема театрального искусства в годы Великой Отечественной войны. Превращение мирного человека в воина стало главным его содержанием. Уже в начале войны создаются и ставятся пьесы, посвященные боевым событиям. Однако они во многом были несовершенны.

В 1942 году в драматургии наметился ощутимый сдвиг. Три пьесы выделились из ряда других и заняли первенствующее положение в репертуаре театров: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова. Именно эти пьесы определили основное направление развития драматургии в рассматриваемый период, с особой рельефностью запечатлели типичные черты человека эпохи, дали зримый его образ и вскрыли существо тех новых человеческих взаимоотношений, которые были порождены обстоятельствами военного времени.

Важно подчеркнуть, что военный герой, появившийся на советской сцене в 1940-х гг., существенно отличался от героя-бойца в годы гражданской войны. Режиссер А.Д. Попов вспоминал, что актерам «...возмужавший облик советского воина принес новые творческие трудности. Ими уже были усвоены приемы изображения бойца эпохи гражданской войны, накрест опоясанного пулеметными лентами, с двумя-тремя гранатами за поясом, с лихо заломленной шапкой набекрень и с открытым горячим темпераментом. Он полюбился актеру и зрителю своей колоритной и живописной фигурой, тогда как воин эпохи Великой Отечественной войны сначала пугал актера своей, казалось бы, антитеатральностью. Сдержанностью своего темперамента, выдержкой, высокой дисциплиной и организованностью этот воин был как бы противопоставлен театру...» [Попов, 1979, т. 1, 423-424].

Результаты исследования и их обсуждение

Особенно отчетливо в образах театральных героев военных лет запечатлено антропологическое противоречие «субъектное – объектное» (тварное и творческое) в человеке. В отечественной культуре исторически сложилась объектная ориентация, но в годы Великой

Отечественной войны в высшей степени востребованной оказалась субъектность как сущностная сила человека, выражающаяся в таких чертах, как инициатива, чувство нового, стремление брать на себя ответственность.

С одной стороны, дисциплинированность как одно из важнейших для общества проявлений способности человека быть объектом внешних воздействий стала неотъемлемой чертой положительного героя: «На смену революционному порыву и стихийной романтике бойца гражданской войны пришли выдержка и сознательная суровая дисциплина солдата Советской Армии» [Там же, 423]. С другой стороны, такие качества личности, как ответственность, инициатива и чувство нового, были возведены в статус определяющих исход войны. Эта идея особенно ярко прозвучала в пьесе А. Корнейчука «Фронт», в которой речь шла об отживших концепциях, мешающих воевать, о стиле и методах управления войсками. Автор воплотил в образах героев драмы необходимость постоянного и настойчивого движения вперед, осуждая косность, инертность, рутинерство, в каких бы областях жизни они ни проявлялись.

В центре произведения – образ героя гражданской войны Ивана Горлова. Это тип самонадеянного командира, в прошлом заслуженного человека, который ничему не научился за годы, прошедшие между двумя войнами. Несмотря на такие качества Горлова, как храбрость, патриотизм и готовность взять на себя всю меру ответственности, он, используя старые методы, оказывается не способным победить врага. В атмосфере подхалимства в нем укореняются чувство собственной непогрешимости, исключительности и нежелание учиться и идти в ногу с развитием военной науки.

Основную драматическую коллизию пьесы составляет столкновение между командующим фронтом Иваном Горловым и полководцем-новатором Огневым – молодым генералом, мастером своего дела, владеющим искусством ведения современной войны. Столкновение двух характеров, двух поколений показано А. Корнейчуком не как обычный, принятый в литературе конфликт отцов и детей. Взаимоотношения героев – это борьба принципов, оканчивающаяся победой Огнева, несущего «чувство нового» [Никулин, 2010, 526].

В постановке драмы «Фронт» преуспел Театр им. Евгения Вахтангова (режиссер Р. Симонов). Горлов в исполнении А. Дикого предстал перед зрителем властным, грубым, надменным, гордым, самонадеянным, падким на лесть генералом. Актер разоблачал Горлова, раскрывая истинные черты личности своего героя. А. Дикий играл не столько крушение генеральской карьеры, сколько крушение человеческой судьбы. В финале спектакля Горлов так и не признавал свои ошибки.

В спектакле МХАТа расставлялись иные акценты (режиссеры Н. Хмелев, Б. Ливанов, И. Раевский и М. Яншин). Роль Горлова исполнил И. Москвин. Генерал представлен натурой сложной и драматичной. Он даже несколько лиричен. Горлов уверен в победоносности своего полководческого умения и убежден, что приносит на своем посту пользу Родине. Он против Огнева не потому, что не в силах поверить в его военные знания, а потому, что Огнев – серьезная угроза его, казалось бы, незыблемому авторитету [Крути, 2010, 523]. Однако, в отличие от постановки в Театре им. Евгения Вахтангова, И. Москвин давал понять, что консервативный Горлов в состоянии осознать свои ошибки.

В образах военных героев запечатлена также крайность в решении антропологического противоречия «личное – общественное», характерная в целом для социалистического общества времен СССР, – игнорирование личных интересов в пользу интересов общественных. Образ скромного героя, жертвующего своей жизнью во имя целей и задач освободительной войны, становится одним из центральных.

Особенно интересен необычный для драматургии рассматриваемого периода герой пьесы Л. Леонова «Нашествие», лучшую из постановок которой создал в 1943 г. Ю. Завадский вместе с режиссерами О. Пыжовой и Б. Бибиковым в Театре им. Моссовета. На примере судьбы Федора Таланова, освобожденного из заключения после начала войны, автор показал, как ожесточенный, озлобленный, нелюдимый и замкнутый человек, видя народное горе, преодолевая личные обиды и недоверие близких, идет защищать родную землю. В его образе раскрывается глубокий процесс духовного роста человека во время войны. Внутренне успокоенный, духовно преобразившийся Федор твердо и мужественно идет на смерть, осознавая, во имя чего он жертвует жизнью [Ростоцкий, 1960, 507]. На смену чувствам отверженности, обреченности и одиночества пришло обретение себя в слиянии с народом.

Нельзя не обратить внимания на то, что во всех ключевых пьесах военных лет обнаруживается мотив обретения человеком себя в слиянии с народом. Зачастую невозможно провести границу между тем, что связано с народом, и тем, что принадлежит конкретному человеку. Показательна, например, сцена в окопе в пьесе «Фронт» А. Корнейчука: в сравнительно коротком эпизоде гибели бойцов, отражающих атаку фашистских танков, возникают образы советских людей, вспоминающих о своих близких, о родном доме, и в этих проникнутых огромной любовью речах встает образ большого дома – великой Советской земли [Там же, 502]. А действие драмы Л. Леонова «Нашествие» происходит в небольшом русском городе, захваченном немцами, и замкнуто в стенах дома, где живет семья врача Таланова. Драматургу удается увидеть в малом великое, выразив в частном эпизоде драматизм эпохальных событий. Режиссер Ю. Завадский, работая над спектаклем в Театре им. Моссовета, боялся утратить, как вспоминает Г. Зорина, именно это «единство общего и частного, символического и человеческого» в пьесе Л. Леонова [Зорина, 1969, 295].

Таким образом, со способом решения антропологического противоречия «личное – общественное» тесно связано решение противоречия «индивидуальное – универсальное» в образе человека, создаваемом средствами театрального искусства в годы войны. Начиная с 1920-х гг., как пишет Л.К. Круглова, советская культура настойчиво внедряла идею причастности отдельного человека к судьбам истории: «Мировая революция была для многих не отвлеченным, а глубоко переживаемым, личностным понятием. Вполне естественно, что в этих условиях проблема собственной непохожести, т. е. проблема индивидуальности, не стояла на первом плане, стимул индивидуального развития заключался как раз в том, чтобы идти в ногу со всеми в общем строю» [Круглова, 2017, 337-338]. Эта живая, стократно укрепившаяся связь индивидуального и общего с новой силой раскрылась в годы Великой Отечественной войны.

Итак, драматическая литература военных лет была посвящена не судьбе какого-либо одного героя. Это были пьесы о народе, о многонациональном единстве Советской Армии. Драматурги подчеркивали характер Великой Отечественной войны как войны всенародной. В театральных образах национальная идентичность раскрывалась, как правило, через приверженность героев к ценностям и идеалам советского государства. Так, Л. Леонов в пьесе «Нашествие» подчеркивал мысль, что русский человек может иметь право называться русским только тогда, когда он подлинный советский патриот. Показательно, что прислужник немцев Мосальский называется в этой драме «бывшим русским». Драматург К. Симонов в образах героев пьесы «Русские люди» также показал, что русский человек теряет право называться русским, если он не советский человек.

Надо признать, что фигура «человека с ружьем» в его новом качестве – защитника многонационального социалистического Отечества – отчетливо выростала в образ эпического

масштаба. Вместе с тем он не превращался в некоего символического представителя массы – обобщенного и безликого, с которым порой приходилось сталкиваться в драматургии, посвященной теме гражданской войны. Напротив, он был воплощен со всей полнотой индивидуальной психологической характеристики, во всем богатстве своего духовного содержания. Это стремление к индивидуализации, способствующей эпическому раскрытию образа, с особой четкостью проявилось в пьесе К. Симонова «Русские люди». Существенная особенность драмы заключается в том, что автор полностью избегает какого-либо намека на риторику, на внешний пафос, на декламационность. Можно утверждать, что стремление раскрыть глубокое своеобразие героизма советского человека, лишенного позы и аффектации, – важнейшая черта, характерная для наиболее ярких достижений в сценическом запечатлении образа героя военных лет.

Кроме того, заслуживает внимания способ решения антропологических противоречий «телесное – духовное» и «эмоциональное – рациональное» в образе человека в театральном искусстве в годы войны. Совершенно очевидно, что образ человека-воина раскрывался через призму категории «духовное». Акцент в решении антропологического противоречия «телесное – духовное» смещен в сторону красоты и силы человеческого духа. Разумеется, что стойкость, выносливость, физическая сила имели большое значение в решении конкретных боевых задач, но идея духовного возмужания героя становилась центральной в драматических произведениях военных лет. Определяющей оказывалась не сила человеческого тела, а сила его духа. Героизм, в свою очередь, становился само собой разумеющейся, естественной нормой поведения советского человека.

Приведем несколько примеров. Выразительно описание героя пьесы «Нашествие» Федора Таланова в исполнении М. Астангова в Театре им. Моссовета: «Солдаты вводят человека, убившего Виббеля. Это – Федор Таланов, но как преобразился он, какая внутренняя сила и твердость ощущаются теперь во всем его облике. Немного сутулая фигура выпрямилась, он больше не прячет лицо в воротник пальто, сдвинутая на затылок кепка открыла высокий лоб. И взгляд стал спокойным и уверенным» [Хайченко, 1983, 115]. Ярким примером может служить на первый взгляд ничем не примечательный образ военного фельдшера Ивана Глобы в пьесе К. Симонова «Русские люди». Г.А. Хайченко красноречиво описывает Глобу в исполнении артиста Московского театра драмы Д. Орлова: «Человек большой, благородной и мужественной души, радостно любящий жизнь, – таков Глоба в спектакле. Он мудрее и сильнее своих товарищей, но он не кичится этим, а считает своим долгом нести самую трудную ношу. <...> Он словно вырастает на глазах – немолодой, невысокий человек кажется богатырем, когда одним ударом кулака валит на пол изменника Семенова» [Там же, 109].

Следует при этом отметить, что в годы Великой Отечественной войны появился особый интерес драматургов и театров к исторической теме, который был обусловлен поиском героя, способного послужить высоким примером доблести и чести. Авторы сознательно искали в прошлом образы и ситуации, которые совпадали бы с духом и настроениями людей в условиях военного времени. Поэтому появление в искусстве образа русского богатыря как образа могучего защитника Родины видится вполне закономерным. Например, в своей проникновенной речи на антифашистском митинге в Москве актер И. Москвин, обращаясь к советским солдатам, называет их чудо-богатырями [Москвин, 1962, 177].

Если говорить об антропологическом противоречии, обозначаемом категориями «эмоциональное – рациональное», то обращает на себя внимание не только интеллектуальное превосходство советского солдата над солдатом противника, но и другая сторона человеческого

духа, которой можно дать общее название «эмоциональное». Несмотря на кажущуюся «антитеатральность» солдата Великой Отечественной войны, советский театр и драматургия раскрывали новую природу взаимоотношений и всю глубину переживаемых чувств. В свою очередь, как пишет А.Д. Попов, «это привело театр к новому обогащению и уточнению выразительных средств актера и режиссера. При общих чертах – дисциплинированности, сдержанности, единообразии одежды – актерам и режиссерам удавалось раскрывать природу темперамента каждого бойца, его индивидуальный ритм жизни и свойства ума. Только средства выражения всего этого стали более точными и тонкими» [Попов, 1979, т. 1, 424].

Вместе с тем перед советским искусством стояла задача не только воодушевлять на подвиг и превозносить мощь советского народа, но и «воспламенять гневом против тиранов и палачей» [Искусство..., 1941]. Театр успешно справлялся с этой задачей. С одной стороны, перед зрителем представляли образы бойцов-мстителей, преисполненных могучей силы священного гнева и ненависти к врагу. С другой стороны, в пьесах и спектаклях, созданных в годы войны, мы видим героев жизнелюбивых, добрых, сердечных, отзывчивых и благородных. В качестве примера такого героя можно назвать военного фельдшера Глобу, который почти во всех постановках пьесы «Русские люди» оказывался самой привлекательной и достоверной фигурой спектакля. Во всех случаях он был воплощением народного героя и народного характера, под маской внешней грубости которого скрывалась истинная любовь к людям.

Заключение

Одно из важнейших антропологических противоречий, запечатленное в образах театральных героев, – противоречие «субъектное – объектное» в человеке. Такие качества личности, как дисциплинированность, но вместе с тем инициатива, чувство нового, ответственность, были возведены в статус определяющих исход войны. Особого внимания заслуживает также способ решения антропологического противоречия «личное – общественное». Самоотверженность, переходящая в самопожертвование, в условиях военного времени возводится в норму поведения. Театральное искусство обогащается раскрытием образа человека, преодолевающего «биологическое» начало – страх смерти, без громких фраз жертвующего своей жизнью.

В словах героя пьесы К. Симонова «Русские люди» командира Сафонова «Ты слышал или нет, как русские люди на смерть уходят?» звучит своеобразный лейтмотив пьес, написанных и поставленных в эти годы. При этом тесно со способом решения антропологического противоречия «личное – общественное» связано решение противоречия «индивидуальное – универсальное». Во всех знаковых пьесах этого периода обнаруживается идея обретения человеком себя в слиянии с народом. Кроме того, в театральных образах воплощается идея о духовном и моральном росте героев в условиях военного времени. Такая сторона человеческого духа, как «эмоциональное», также выразительно представлена в драматургических произведениях. С одной стороны, перед зрителями представляли образы бойцов-мстителей, а с другой – в образах героев запечатлены такие черты характера, как доброта, сердечность, отзывчивость и благородство.

Таким образом, анализ образа человека в театральном искусстве военных лет через призму концепта «антропологическая структура культуры» позволяет создать выразительный портрет советского человека, содержательно охарактеризовать советскую культуру, которая явилась одним из важнейших факторов победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Библиография

1. Зорина Г. «Нашествие» (Театр им. Моссовета, реж. Ю. Завадский) // Спектакли и годы. М.: Искусство, 1969. С. 293-304.
2. Искусство – фронту! // Советское искусство. 1941. 4 сентября.
3. Круглова Л.К. Человек и культура. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 397 с.
4. Крути И.А. Три спектакля «Фронт» // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919-1943. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. Ч. 2. С. 522-525.
5. Москвин И.М. Речь на антифашистском митинге в Москве (29 ноября 1942 г.) // Московский Художественный театр в советскую эпоху. М.: Искусство, 1962. С. 177-179.
6. Никулин Л.В. «Фронт» // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919-1943. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. Ч. 2. С. 525-529.
7. Попов А.Д. Творческое наследие. М., 1979. Т. 1. 519 с.
8. Росточкий Б.И. Драматургия // Очерки истории русского советского драматического театра. М.: Академия наук СССР, 1960. Т. 2. С. 496-527.
9. Симонов К.М. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1970. Т. 6. 800 с.
10. Хайченко Г.А. Страницы истории советского театра. М.: Искусство, 1983. 272 с.

The human image in Soviet theatrical art during the Great Patriotic War

Svetlana A. Rodina-Baranovskaya

PhD in Cultural Studies,
Associate Professor at the Department of philosophy, psychology, and cultural studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7 Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: s-baranovskaya@mail.ru

Aleksandr V. Dobin

PhD in Philosophy,
Professor at the Department of philosophy, psychology, and cultural studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7 Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: orlov1a@mail.ru

Nataliya I. Serbenko

PhD in Philosophy,
Professor at the Department of philosophy, psychology, and cultural studies,
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping,
198035, 5/7 Dvinskaya str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: mirka007@yandex.ru

Abstract

The analysis of culture, including its individual phenomena, can be carried out through the prism of various concepts. This article, devoted to the human image in Soviet theatrical art in 1941-1945, uses the methodological potential of L.K. Kruglova's concept "anthropological structure of culture".

This concept, defined as an ensemble of intrinsic human forces, which is cultivated at one stage or another of sociocultural development, is related to the idea of multidimensional duality of man. The concept is based on the "categorical grid" of intrinsic human forces, which is a unity of several opposite principles. Each society in a specific period of its existence has certain needs and opportunities for the development of these intrinsic human forces. Considering the human image in Soviet theatrical art from these positions makes it possible to understand what type of person Soviet culture was forming and what human qualities were at the top of its hierarchy of values. Analyzing the key dramaturgical works of the war years, the authors of the article come to the conclusion that the most important anthropological contradictions captured in the images of the theatrical heroes of the war years include the contradictions "the subject—the object", "the individual—the universal", and "the personal—the public".

For citation

Rodina-Baranovskaya S.A., Dobin A.V., Serbenko N.I. (2023) *Obraz cheloveka v sovetskom teatral'nom iskusstve v gody Velikoi Otechestvennoi voiny* [The human image in Soviet theatrical art during the Great Patriotic War]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (5A-6A), pp. 77-84. DOI: 10.34670/AR.2023.58.14.011

Keywords

Anthropological approach, anthropological structure of culture, intrinsic human forces, Soviet art, Soviet theater, Soviet drama, Soviet culture, human image.

References

1. *Iskusstvo – frontu!* [Art—to the front!] (1941) *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art], 4th Sep.
2. Khaichenko G.A. (1983) *Stranitsy istorii sovetskogo teatra* [The pages of the history of the Soviet theater]. Moscow: Iskusstvo Publ.
3. Kruglova L.K. (2017) *Chelovek i kul'tura* [Man and culture]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.
4. Kruti I.A. (2010) Tri spektaklya “Front” [Three performances of *The Front*]. In: *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1919-1943* [The Moscow Art Theater in Russian theater criticism: 1919-1943], Part 2. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., pp. 522-525.
5. Moskvina I.M. (1962) Rech' na antifashistskom mitinge v Moskve (29 noyabrya 1942 g.) [A speech at an anti-fascist rally in Moscow (November 29, 1942)]. In: *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v sovetskuyu epokhu* [The Moscow Art Theater in the Soviet era]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 177-179.
6. Nikulin L.V. (2010) “Front” [*The Front*]. In: *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1919-1943* [The Moscow Art Theater in Russian theater criticism: 1919-1943], Part 2. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., pp. 525-529.
7. Popov A.D. (1979) *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage], Vol. 1. Moscow.
8. Rostotskii B.I. (1960) Dramaturgiya [Dramaturgy]. In: *Ocherki istorii russkogo sovetskogo dramaticheskogo teatra* [An outline of the history of the Russian Soviet drama theater], Vol. 2. Moscow: Academy of Sciences of the USSR, pp. 496-527.
9. Simonov K.M. (1970) *Sobranie sochinenii* [Collected works], Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
10. Zorina G. (1969) “Nashestvie” (Teatr im. Mossovet, rezh. Yu. Zavadskii) [*Invasion* (directed by Yu. Zavadsky, the Mossovet State Academic Theatre)]. In: *Spektakli i gody* [Performances and years]. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 293-304.