

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Историко-филологический факультет
ПИ им. В. Г. Белинского

Кафедра «История России и методика
преподавания истории»

Направление подготовки
Профиль

44.03.01 – Педагогическое образование
История

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:
Зрелищные виды искусства в СССР в 1920-1940-е гг.

Студент

(подпись, дата)

Никулинская Александра
Юрьевна

Научный руководитель

(подпись, дата)

Кондрашин В.В.

Нормоконтролёр

(подпись, дата)

Первушкин В.И.

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от 15.05.18 № 10)

Заведующий кафедрой

(подпись, дата)

Кондрашин В.В.

Работа защищена с отметкой _____ (протокол заседания ГЭК от _____ № ____)

Секретарь ГЭК

(подпись, дата)

Кузьмина Т.Н.

Пенза, 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Искусство зрелищ на вооружении революционного правительства: кинематограф, театр, цирк в советском искусстве 1920-1930-х гг.....	18
§ 1. На передовом фронте киноиндустрии: новации в российском кинематографе в 1920-1930-е гг.	18
§ 2. Новые тенденции в развитии театра в Советской России / СССР..	31
§ 3. Становление и развитие советского цирка в 1920-1930-х гг.....	45
Глава II. Зрелищные виды искусства как средство и объект государственной политики в 1940-х гг.	60
§ 1. Развитие киноискусства в СССР в период Второй мировой и Великой Отечественной войн и в послевоенное время	60
§ 3. Советский цирк в 1940-е гг.: в поисках новой идентичности	83
Глава III. Применение результатов исследования в преподавании МХК в общеобразовательных организациях.....	91
Заключение	118
Список литературы	122
<i>Приложение 1</i>	131
<i>Приложение 2</i>	137

Введение

Актуальность темы исследования. Вопрос, что такое искусство, едва ли не столь же древен, как и само искусство. Понятие искусства всегда зависело от общего понимания мира и человека, т.е. от философских взглядов, которые менялись с течением времени и были различными в разные эпохи. Осмысливание, понимание мира через его художественное постижение происходит на протяжении многих веков. Из поколения в поколение человечество прикасалось к миру символическими зрелищными образами, таким образом, объясняя свое мировосприятие. Интерференция социальных преобразований повлекла за собой трансформацию зрелищных форм, сосредотачивая код этноса, его культурную программу. Быть сопричастным к процессу художественного освоения мира всегда оставалось приоритетным. Как мы понимаем, это одно из важнейших соглашений существования человечества. Данное размышление, наталкивает нас на мысль о том, что первенство занимают именно зрелищные виды искусства, среди всех других форм и жанров, которые служат постижением жизненного эфира человека. Устоявшаяся во времени история онтогенеза и генерирования зрелища, утверждает жизнеспособность и побуждает к полноценному и детальному осмыслению. В свою очередь, следует дополнить, что система развития культуры, ее духовной составляющей, содержит зрелище как важный элемент. Зрелищным искусствам в эпоху постмодерна отводится все большее место в деле духовного, нравственного, художественного развития и воспитания, организации отдыха и досуга человека. Обратимся к утверждению Я.В. Ратнера, автору исследования «Эстетические проблемы зрелищных искусств». Он утверждает, что именно зрелище становится социально-эстетическим феноменом широчайшего

диапазона, следовательно, нуждается в глубоком осмыслении, изучении его природы, форм и функций, уточнении эстетических характеристик¹.

Закономерности социального функционирования зрелищных явлений культуры осмыслены не в полном объеме. Анализируя весь этот процесс через парадигму театра, кино, цирка, танца, в котором зритель становится непосредственным участником представления, можно ответить на многие вопросы. Именно через язык зрелища, человек приобщается к искусству, где зритель и актер – единое целое.

Объект исследования – массовые зрелищные виды искусства в условиях революционных и военных потрясений 1917-1940-х гг. и формирования тоталитарного режима в СССР.

Предмет – процесс становления и развития советского зрелищного искусства в первой половине XX века.

Хронологические рамки исследования охватывают первую половину XX века, начиная с 1920-х и заканчивая 1940-ми годами. Период характеризуется сложностью в изучении и обуславливается факторами, которые определяют этот промежуток истории как социокультурный процесс. События в истории имеют ключевое значение в виде факторов. Так, XX век принес человечеству две мировой войны. Также впоследствии общество ощутило на себе влияние научно-технического прогресса. Общество стало существовать в виде информационной цивилизации, где процессы взаимовлияния культур расширились. Также сложность состоит в том, что при анализе культуры советского периода сложнее дать оценку, чем, например, периоду который отдален от исследователя на много веков. Живущим современникам труднее понять процессы, которые происходили в советскую эпоху, так как эти события ещё не дали полную огласку в настоящее время. Поэтому они будут понятны только нашим потомкам, так как мы сейчас видим лишь следствия, а не их итоги. Россия вошла в XX век

¹ Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. М., 1980. С. 90.

как катализатор социокультурных процессов и стала своеобразным полярным полюсом для всего остального мира. Такое масштабное событие как революция 1917 года расколола мир на две системы. В ходе этих событий создалось два лагеря, разделившихся на основе идеологических и политических взглядов, что предопределило судьбу бывшей Российской империи. Эти все процессы необходимо учитывать в их целостности при изучении, как советского периода, так и современной России.

Революция 1917 г. стала ведущим фактором для формирования основ советской культуры. Началом этого периода принято называть 1918 по 1921 года. Это время характеризуется отрицанием традиционных ценностей и провозглашением новых ориентиров общественного развития. Так вместо ценностей культуры, морали и религии провозглашаются идеи мировой революции, построения коммунистического общества и достижения всеобщего равенства.

В это время на первые позиции выходит партия, которая диктует жесткие, тоталитарные требования с помощью различных средств информации. И таким средством были выбраны зрелищные искусства, когда с помощью театральных постановок, кинопоказов транслировались основные идеи, которые должны были усваиваться гражданами. Также примечательно то, что в основе информационной идеологии лежало утверждение, что человек должен был ставить принципы государства или коллектива выше своих личностных. Оговаривалось, что если человек отступает от линии партии или будет как-то заподозрен в этом, то ближайшие члены семьи должны доложить о его действиях. Вот так, в жестких рамках находилось российское общество, где установки партии считались непоколебимыми.

Большевистскому правительству требовалось создать новое общество и для этого ему нужно было стереть все установки человека, которыми он руководствовался, и дать ему новое понимание мира. Таким образом, создавался новый человек, который должен был функционировать в рамках социалистического общества и так как нужно государству. Государство

поставило перед культурой непростую задачу – сделать так, чтобы большевистская культура вошла в сознание людей. Конечно, такой метод воздействия предполагал определённые стандарты сознания, которые предоставляли возможность государству манипулировать людьми. Делалась ставка на то, что они будут поступать одинаково в любых ситуациях и как государству будет угодно. И чтобы сформировать такую систему, нужно, во-первых, чтобы духовная жизнь общества была под контролем государства. Во-вторых, государственный аппарат должен использовать всевозможные средства воздействия на людей. Это кино, театр и СМИ. И с этого момента искусство подписало себе приговор – на десятки лет можно было забыть о свободе творчества, теперь определение социального заказа стало актуальным. При такой системе деятели искусства превратились вербовщиков собственного общества.

Степень изученности проблемы. Первые научные работы по теме зрелищных искусств можно отнести к XVIII веку. Так, в 1799 году вышла в свет работа, автором которой был академик Яков Штелин «Краткое известие о театральных в России представлениях от начала их до 1768 года». А еще до этого в 1790 году были опубликованы «Записки, принадлежащие истории русского театра» А.Ф. Малиновского. А к концу XIX века выходит хроника русского театра, составленная И. Носовым.

Ещё раньше предпринимались попытки обобщить историю русского театра. К такой работе можно отнести летопись русского театра, которая была написана драматургом П.Н. Ораповым. Книга содержит материал 1673 до 1825 года, где собран большой фактический материал, хотя некоторые исследователи отмечают ее ненаучный характер¹. Тому причиной послужила то, что автор не проверял фактов, указанных в своей книге, особенно это заметно по отношению к начальному периоду развития театра, также в работе имеются серьезные ошибки, допущенные автором.

¹ История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 2. 1801-1825 / под ред. Холодов Е.Г. (гл. ред.) и др. М., 1977. 555 с.

Со временем интерес к истории русского театра не угасает. Это заметно по количеству историков и филологов, которые занимаются этой темой, начиная со второй половины XIX века. Это такие личности, как П.А. Пекарский, И.Е. Забелин, Н.С. Тихонравов, А.Н. Веселовский, И.А. Шляпкин и другие. Эти авторы рассматривают лишь один аспект театра – этнографический. Их внимание приковано не только к театру как искусству, а в большинстве своём к драматургической литературе.

Единственный попыткой дать общую характеристику всему театральному искусству, включая XIX – начало XX века можно назвать работу Б.В. Варнеке «История русского театра»¹. В этой книге собрано много фактического материала, но автор не уточнял всех тонкостей театральной жизни. Он ограничился лишь изложением фактов и отказался от их анализа, также автор не прибегал к осмыслению основных идей в драматургии, что сделало его работу ограниченной.

Таким образом, можно заметить некоторые особенности в историографической традиции XVIII – XIX вв. по отношению к театрам: в дореволюционной России не было создано ни одного научного учреждения, которое бы занималось исследованием истории театра; также не существовало ни одного учебного заведения, которое бы готовило профессиональных театроведов, что заведомо показывает, какую роль играл театр в жизни государства.

Но на этом исследовательская деятельность по истории русского театра не остановилась. Так, в 1929 году выходит двухтомное издание «История русского театра» В.Н. Всеволодского-Гернгросса², который попытался охватить всю историю русского театра от его истоков до становления в годы советской власти. Это работа заключила, что всё-таки социологический метод может преобладать над эмпирическим, который был свойственен дореволюционной эпохе в историографии.

¹ Варнеке, Б.В. История русского театра: Ч. 1-2 / Б.В. Варнеке. Казань, 1908-1910. [6], IV, 432 с.

² Всеволодский-Гернгросс, В.Н. История русского театра: В 2 т. / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. М., 1929.

Историографические исследования продолжают вестись в период Великой Отечественной войны. В этой связи, примечательна диссертация Н.П. Герасимовой, в которой она рассказывает о патриотической деятельности театра в годы войны. В своей работе автор обращает внимание на работы театральных коллективов в годы войны. В исследовании собран также материал о фактах мужества и героизма не только актеров, но и работников сцены и людей, которые принимали участие в организации концертов на фронте¹.

Актуальной является тема жизнеобеспечения эвакуированных театральных коллективов, которую, в частности, в своем исследовании затрагивает А.С. Лунькова, раскрывая проблемы финансирования тыловых театров и разъясняя причины слабости первых гастрольных выездов². Своё исследование автор проводит на примере театров Екатеринбурга, Магнитогорска и других городов Урала.

Историографию конца 1940-х г. представляет очерк С.С. Данилова, касающийся уже истории именно драматического театра в России. В работе анализируется становление таких жанров как, комедия и водевиль³. Отдельная часть работы посвящена взаимодействию театра с А.С. Пушкиным, А. П. Чеховым и М. Горьким, где они выступают в роли драматургов, что придаёт работе уникальность.

Всплеск интереса к истории дореволюционного театра приходится на конец 1960-1970-х гг. Примечательна, статья А.Я. Альтшуллера о провинциальном театре, которая была опубликована в сборнике «Развитие художественной культуры рубежа XIX – XX веков»⁴. В работе в основном были рассмотрены постановки передовых драматургов, например, Горького

¹ Герасимова, Н.П. Патриотическая деятельность московских театров в годы Великой Отечественной войны: дис. ... канд. истор. наук / Н.П. Герасимова. М., 1988. 213 с.

² Луньков, А.С. Финансирование театров Урала в годы Великой Отечественной войны / А.С. Луньков // Региональные модели исторического общего и профессионального образования: Сб. науч. ст. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2004. С. 136-138.

³ Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. М., 1948. 412 с.

⁴ Альтшуллер, А.Я. Провинциальный театр / А.Я. Альтшуллер // Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков. Кн.1. Зрелищные искусства. М., 1968. С. 158-176.

и проанализированы их постановки, то есть акцент в основном делался на репертуаре театров. Особое место в работе занимает история изучения региональных театров. Автор исследовал такие аспекты, как условия существования актёров в провинциях и гастроли столичных артистов.

С началом 1970-х гг. в практику входит написание работ по архивным источникам и по печатным изданиям, посвященным истории театра. Разработкой вопросов, связанных с источниковедением театра стало предметом исследования И.Ф. Петровской¹. В работе содержится несколько разделов, которые посвящены основным видам источников: это драматические произведения, воспоминания (опубликованные и неопубликованные), дневники, письма и изобразительные материалы. Акцент в работе делается на драматическую, театральную, столичную и провинциальную периодическую печать в XVIII – начала XIX веков.

С середины 1970-х гг. стал актуален вопрос о развитии народного театра XIX – начала XX веков. Этим вопросом занялся один из ведущих исследователей театроведения Г.А. Хайченко². В первую очередь, исследователь обратил внимание на зарождение и формирование основных тенденций в истории русского народного театра. В ходе работы им были выявлены некоторые особенности, связанные с репертуаром и воздействием театра на общество. Работа автора не скрывает идеологического подтекста, но если оценивать работу в целом, то она даёт общее представление о народном театре и заметно, что автор в исследовании привлекал большой круг источников.

Итак, в течение 1960-1970-х гг. исследователи продолжили изучение истории провинциального театра, а также истории народного театра. Ряд проблем был заявлен впервые. К их числу стоит отнести взаимодействие

¹ Петровская, И.Ф. Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра: учеб. пособие для театроведч. фак. театр. ин-тов / И.Ф. Петровская. Л., 1971. 198 с.

² Хайченко, Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века / Г.А. Хайченко. М., 1975. 245 с.

провинциального театра и церкви, театра и зрителей, театральное источниковедение и театральную критику.

Начало 1980-х гг. ознаменовалось новым всплеском интереса к истории провинциального театра. Предметом исследования Е.А. Табатчиковой стало актёрское искусство в провинции в последней четверти XIX – начале XX вв.¹ Автором раскрыты основные изменения в театральной жизни пореформенного времени, тенденции в искусстве актёрской игры.

В 1980-е гг. были опубликованы три тома фундаментального семитомного исследования по истории русского драматического театра, охватившие период с пореформенного времени вплоть до революции 1917 года. Одной из значительных проблем, рассматриваемых авторами, являлась история провинциального театра. В пятом томе раскрыты первые шаги провинции в освоении театра, которая была вынуждена выстраивать отношения с другими способами развлечения публики – балаганом, цирком в целях привлечения зрительского внимания к себе². В шестом томе авторами наиболее ярко были высказаны замечания о роли, которую исполняли провинции, их постоянной зависимости и приниженности, отражавшейся в сознании жителей. Отмечена сильная зависимость провинциального театра от публики, которая оказывала влияние на выбор репертуара³.

Итак, 1980-е гг. представляют собой переломный момент в историографии русского дореволюционного театра, так как наблюдается двойственность в подходах исследователей. С одной стороны, продолжали издаваться работы в соответствии с марксистско-ленинской идеологией, однако другая часть авторов постепенно переставала придерживаться данного подхода как одного из возможных.

¹ Табатчикова, Е.А. Русское актёрское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX – XX веков / Е.А. Табатчикова. Л., 1981. 60 с.

² История русского драматического театра: В 7-ми т. / под ред. Е.Г. Холодов (гл. ред.) и др. Т. 5: 1862-1881. М., 1980. 551 с.

³ Там же. Т. 6: 1882-1897. М., 1982. 575 с.

На современном этапе прослеживается тенденция к регионализации исследований. Так, в 2008 году, вышла книга О.М. Савина «Пенза театральная»¹. В книге прослеживается большой творческий путь Пензенского театра драмы имени А. В. Луначарского, который включает в себя историю более 220 лет. Это провинциальный театр, который начался с театра «благородных любителей», созданного вице-губернатором, князем И. М. Долгоруким в 1793 году, и успешно продолжался до настоящего времени.

Также в 2011 году был издан альбом И. Шишкина «Пензенский театр вчера и сегодня»². Своё повествование альбом берет с XVIII века и заканчивает 2011 годом. В основу альбома легла коллекция снимков актеров и фотографов Владимира Кускова и Евгения Ларина, любителя театрального искусства Михаила Носова. Альбом пестрит яркими картинками, информацией об известных людях, так или иначе, связанных с театром. Главной заслугой автора является то, что он даёт характеристику по отдельным периодам истории театра, что придаёт его работе систематичность и ясность логики изложения.

Первые попытки исследовать кино как особую отрасль искусства относятся к началу XX века. Попытку научного осмысления русского дореволюционного кино предпринял Б.С. Лихачёв в книге «Кино в России (1896-1926): материалы к истории русского кино»³. В работе кино рассматривается во взаимодействии с зарубежным, дана характеристика кинорепертуара, раскрыта деятельность кинопредприятий и кинопредпринимателей; проанализирована политика правительства по отношению к кино.

В послереволюционный период много внимания уделялось: проблемам развития и функционирования кинематографа; вопросам использования кино

¹ Савин, О.М. Пенза театральная / О.М. Савин. Пенза, 2008. 212 с.

² Шишкин, И.С. Пензенский театр: вчера и сегодня / И.С. Шишкин. Пенза, 2011.

³ Лихачёв, Б.С. Кино в России. (1896-1926): материалы к истории русского кино / Б.С. Лихачёв. Л., 1927. Ч.1. 1896-1913. 208 с.

в качестве средства пропаганды и агитации; проблемам воздействия различных видов киноискусства на массового зрителя.

В постсоветский период исследования вышли на новый уровень изучения кино как социокультурного, исторического явления. Среди работ киноведов выделяется монография В.С. Листова¹. На сегодняшний день является более полной и основательной работой по истории отечественного кино первых лет существования советской власти, включающий в себя обширный круг архивных документов.

История отечественного кино 1941-1945 гг. относится к недостаточно изученным сюжетам в современной историографии. Медленный оборот архивных источников предопределил причины, которыми являются: традиционные стереотипы восприятия киноискусства того времени, неопределённость методологических подходов в области исследования феномена «кино на войне». В конце XX века был издан сборник «Живые голоса кино»², включающий тексты выступлений кинорежиссёров, кинодраматургов, актёров, писателей А.П. Довженко, С.А. Герасимова, Р.Л. Кармена, В.И. Пудовкина. Значимость текстов состоит в том, что они до сих пор не устарели. Там находят отражение: рассуждения выдающихся деятелей культуры об особой эстетике войны, о внимании к человеку, который перенёс невиданные страдания, о выражении в кино идеи патриотизма, о необходимости ставить в кино, далеко идущие цели, и расширять у зрителя представления о таком искусстве как кино.

Определённый интерес представляет искусствоведческая работа Чун Те Су. Автор на основе анализа теоретической мысли и практики советского киноискусства, в частности, предвоенного и военного времени попыталась показать эволюцию его эстетических принципов, а также сформулировать вопросы, на которые отечественная историография ещё не смогла ответить.

¹ Листов, В.С. Россия. Революция. Кинематограф: к 100- летию мирового кино / В.С. Листов. М., 1995. 175 с.

² Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е - 40-е гг.): Из неопубликованного / Госкино Рос. Федерации, науч.-исслед. ин-т киноискусства, Рос. гос. арх. лит. и искусства / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. и указ. Л.А. Парфенов. М., 1999. 432 с.

Среди них: почему советское киноискусство, в том числе и 1940-х гг., оказалось способным создать истинно эстетические и духовные ценности, когда над обществом довлела пропаганда партийных доктрин; чем объясняется жизнеспособность метода социалистического реализма 1930-1940-х гг. По мнению Чун Те Су, нужно учитывать факторы (социально-политические, экономические и психологические) и внутренние связи советского киноискусства с опытом русского реалистического искусства¹.

Дальнейшие перемены произошли во второй половине 1980-х годов, были сняты многие ограничения в использовании источников, что позволило учёным принципиально изменить процесс осмысления многих проблем. Первостепенной задачей стало изменение осмысления развития кинематографа в дореволюционный период. В 1990-х годах вышла в свет популярная энциклопедия «Первый век кино»², где были собраны различные материалы по истории кино. Информативным изданием является книга В.П. Михайлова «Рассказы о кинематографе старой Москвы»³, которая содержит подробную информацию о кинотеатрах, их репертуарах.

Замечательной по своей полноте и использованию архивных документов, периодической печати разных лет, мемуаров и справочной литературы, является вторая книга О.В. Сиротина «В начале киновека. Кино в Пензенском крае (1896-1932 гг.)»⁴. В ней автором предпринята первая попытка представить историю пензенского кино в форме очерка. Книга содержит второстепенный документальный материал, который возможно нагружает книгу ненужными аспектами, но всё-таки данная работа имеет существенное значение для истории культуры Пензенского края.

Освещению насущных проблем кинематографа на территории Поволжья в 1920-1930-е гг. посвящён один из разделов монографии Л.Ю.

¹ Чун Те Су Советское киноискусство 30-х – первой половины 60-х годов: эволюция творческих принципов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Чун Те Су. М., 1996. 56 с.

² Первый век кино. Популярная энциклопедия / под ред Д.С. Хубларова. М., 1996. 720 с.

³ Михайлов, В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы / В.П. Михайлов. М., 2003. 279 с.

⁴ Сиротин, О.В. В начале киновека. Кино в Пензенском крае (1896-1932 гг.) / О.В. Сиротин. Пенза, 2009. 328 с.

Федосеевой¹. Рассмотрению подлежат: материально-техническое обеспечение развития кинодела, формирование репертуара, зрительских вкусов, проблемы коммерческого и клубного кино. Также значительное внимание этому вопросу уделено в диссертации Т.Г. Гавриловой². Автор рассматривает состояние стационарной и передвижной киносети края, деятельность губернского отделения общества друзей советской кинематографии (ОДСК).

Подводя итог, можно отметить, что следуя историографическим традициям, российские историки кино накапливают различные пласты информации о различных аспектах киноиндустрии, об известных личностях, важность которых в условиях смены идеологических установок бесспорна.

Наиболее ярким направлением в области искусства является цирк. Первая серьезная работа по цирковому искусству увидела свет в 1931 году. Ее автор – Е. М. Кузнецов. Научный труд вскоре стал бестселлером и претерпел ряд переизданий. Это фундаментальное произведение, где раскрываются специфика циркового образа, цирковых средств выразительности, происхождения, история и перспективы развития цирка³.

Научные исследования, автором которых является Ю. Дмитриев, в основном, поднимают вопросы исторической эволюции и жанровой теории цирка⁴. Необходимо выделить содержательное исследование С. М. Макарова «Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства»⁵, где анализируется зарождение и развитие циркового искусства. Автор указывает на сложность процесса формирования цирка как искусства.

Среди последних научных работ отметим диссертацию Е.Ю. Шаиной «Музеи циркового искусства и их классификация» (Россия, США, страны

¹ Федосеева, Л.Ю. Рабочие Поволжья и культурное строительство в регионе во второй половине 1920-х – середине 1930-х гг. / Л.Ю. Федосеева. Пенза, 2000. 172 с.

² Гаврилова, Т. В. Художественная интеллигенция и художественная культура Пензенского края в 1920-1930-е гг.: дисс. ... канд. истор. наук / Т.В. Гаврилова. Пенза, 2007. 156 с.

³ Кузнецов, Е.М. Арена и люди советского цирка / Е.М. Кузнецов. М., 1947. 340 с.

⁴ Дмитриев, Ю.А. Русский цирк / Ю.А. Дмитриев. М., 1953. 264 с.

⁵ Макаров, С.М. Шаманы, масоны, цирк: сакральные истоки циркового искусства / С.М. Макаров. М., 2006. 280 с.

Европы)»¹, посвященную анализу механизма консервации и специфике функционирования ценностей цирка, исследованию музеев циркового искусства как явления культуры XX века и определению их места в историко-музейном процессе. В её видении цирк выступает как особая форма сознания, тип мышления, который завладевает человеком.

Наибольшую популярность набирают журнал «Советский цирк» и «Театральный альманах»², где публикуются различного рода статьи и монографии по тематике цирковых и эстрадных искусств (И.Черненко, Е. Зискинд, Е.М. Кузнецов)³. А в «Театральном альманахе» в 1930 г. опубликовался каталог выставки «Конный цирк».

Практически вся цирковедческая литература XX столетия – это историко-искусствоведческая и социально-эстетическая «биография» циркового искусства России сегодня. Она обсуждается в контексте проблем массового зрителя.

Анализ историографии проблемы позволил выявить отсутствие обобщающих трудов, синтезирующих общность характеристик для зрелищных видов искусств в СССР, что, в свою очередь, способствовало четкому определению цели исследования.

Целью данной бакалаврской работы является комплексный анализ зрелищных видов искусств в 1920-1940-е гг., изучение факторов и особенностей их развития.

Формулировка цели задает главные **задачи** исследования:

- рассмотреть факторы развития русской театральной сцены, кинематографа, циркового искусства первой половины XX века: влияние партийной идеологии, усиление государственного вмешательства и

¹ Шаина, Е.Ю. Музеи циркового искусства и их классификация / Е.Ю. Шаина // Вопросы культурологии. М., 2008. № 4. С. 48-50.

² Конный цирк: [Каталог] / Центральное управление госцирками. Музей цирка и эстрады: Выставка на тему «Конный цирк»; Организована Музеем цирка и эстрады при ближайшем участии В.Я. Андреева, Е.П. Гершуни и Е. Кузнецова. Л., 1930. 187 с.

³ Кузнецов, Е.М. Некролог / Е. М. Кузнецов // Советский цирк. М., 1958. № 4. С. 25.; Черненко, И. Путь из вчера в завтра / И. Черненко // Советский цирк. М., 1963. № 6. С. 12.; Зискинд, Е. Режиссёр на арене цирка / Е. Зискинд. М., 1971. 124 с.

регулирование сферы культуры, децентрализация и полное устранение частного капитала;

- проследить изменения, охватившие кино, театр, цирк в 1920 – 1930-е гг. под воздействием революции 1917 г. в России;

- проанализировать зрелищные виды искусства как средство и объект государственной политики в 1940-х гг.;

- выявить значение и раскрыть особенности формирования массовых видов русского искусства в 1940-е гг.

Источниковую базу исследования составляют архивные документы ВГИК, архивные материалы Центрального государственного архива г. Москвы и материалы Государственного архива Пензенской области.

Методологическим основанием работы является принцип историзма. Работа предоставляет полный анализ связи зрелищных искусств со всевозможными аспектами каждой из отраслей искусства. Используя исторический метод познания в ходе работы, мы раскроем противоречия, которые возникают на начальном этапе развития советской культуры 1920-х годов. Большинство культурных организаций видят свою задачу в том, чтобы отыскать новую культуру, которая уничтожит пережитки прошлого и найдет ту нишу, которая будет воплощаться в передовом опыте искусства, поэтому выдвигался основной задачей – не уход в прошлое, а направленность в будущее. Тем самым, работа представляет возможность раскрыть, то от чего отталкивается искусство, какие попытки делает и к чему приходит в итоге культурной революции.

В дипломной работе широко используются такие **методы исследования**, как формализация (объяснение специальных терминов или понятий – циркизация, аттракционы), восхождение от абстрактного к конкретному (абстрактное – режиссура Кулешова, конкретное – вместо разнообразия пустота в кадре), анализ, сопоставление и сравнение ситуации 1920-х и 1930-х гг.

Гипотеза основана на том, что зрелищные виды искусства могут служить не только для изучения культурной стороны жизни общества, но и в целом характеризовать общественную и политическую жизнь.

Практическая значимость дипломной работы заключается в том, что материалы работы могут быть использованы студентами для написания докладов и подготовки к семинарским занятиям по данной теме, как методическое пособие – для организации внеклассных мероприятий, в исторических кружках и на уроках МХК, истории в школе.

Научная новизна заключается в том, что тема культуры обширна, её можно изучать с различных сторон, где полностью реализовать все её стороны невозможно. Поэтому данная работа даёт систематизацию основных тенденций в искусстве и представляет каждый период в сравнении.

Апробация результатов исследования была осуществлена на научной конференции «XIX Лебедевские чтения» в апреле 2018 г. Тезисы доклада были опубликованы в сборнике материалов конференции.

Структура работы определяется логикой исследования и состоит из введения, трёх глав, заключения, списка использованных источников и литературы, приложений.

**Глава I. Искусство зрелищ на вооружении революционного
правительства: кинематограф, театр, цирк в советском искусстве
1920-1930-х гг.**

**§ 1. На передовом фронте киноиндустрии: новации в российском
кинематографе в 1920-1930-е гг.**

После революции 1917 года произошли в обществе социальные и демографические сдвиги. Революция становится своеобразным апофеозом истории и вызывает различные события, которые переворачивают многое в жизни России. Следствием становится послереволюционный хаос, который выливается во всеобщую миграцию и начавшуюся Гражданскую войну. Эти события сопровождаются блокадой, голодом населения – всё это получает своё отражение на советском экране: примитивно и чёрно-белым. Такая обстановка в стране не зависела ни от условий производства и даже не от трудностей, которое испытывало население в период военного коммунизма и полной разрухи в стране. Дело здесь касалось – идеологии и установок, которые задавались государством в отношении всех сфер общества. И кино стало средством выражения этих идей. Несомненно, мы приходим к выводу, что кино было окружено со всех сторон идеологизацией. Политика государства в 1920-е гг. получает наименование – «ленинская политика в области кино», «политика партии в кинематографе».

Большевистская идеология продолжит накладывать свой отпечаток на дальнейшее формирование, развитие, расцвет, эволюцию, кризис и крах советского государственного кинематографа. В этой связи очень важно высказывание Ленина по поводу роли и значения такой области культуры как кино. Он уверенно заявляет, что если кино овладеют массы и оно будет в руках «деятелей социалистической культуры», то эта сфера массового искусства станет одним из сильных средств, с помощью которого можно

просвещать людей. Важно отметить, что основной мифологемой «ленинской культурной политики» – являются слова «для нас» и «важнейшее». Если вдумываться в словосочетание «для нас», то ответ становится очевидным – для большевистской партии. Слово «важнейшее» в этой установке характеризуется несколькими факторами, отражённых в словах А.В. Луначарского: «распространение кинотеатров в городах, дешёвые билеты, выразительный язык и эмоциональность актёров, которые не требуют от человека специального образования или знаний – это простота. Отметим, что для советского государства кино является удобным средством идеологического воздействия»¹.

Государство представляет идеализацию «пролетарского» («рабочего», «массового», «демократического») зрителя как судьи, которого не подкупить никакими средствами и этот принцип является основой ленинской культурной программы. Но такая политика предполагает жёсткий контроль со стороны государства над культурной сферой. И в 1920-е гг., например, это выражается в запретах на произведения на основе газетных доносов и разносов невежественных рабкоров. Государство придерживается рамок, которые не позволяют использовать такие данные, ведь там могут содержаться провокационные идеи, а этого допускать нельзя².

А кто же такие рабкору и почему на их счёт высказано определение «невежественные»? Рабочие корреспонденты (рабкору), с 1924, их крестьянские аналоги, селькору, кладут начало потоку разоблачительной литературы, которая широко распространяется через газеты. Эти тексты строго кодифицированы: язык, способ изложения, даже возможные темы тщательно разъясняются и формулируются в многочисленных пособиях и брошюрах, которые публикуют «Правда» и местные газеты. Они имеют

¹ Зоркая, Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. М., 2014. С. 460.

² Васильева, Э. «Массовая культура» в кино и её воздействие на зрителя / Э. Васильева // Вопросы истории и теории кино. Труды ВГИК. М., 1976. Вып. XII. С. 161 - 168.

говорящие названия («Как и о чем писать в «Правду?» или «Как писать для рабочей газеты?»). Они предлагают образцы заметок, указывают, какая там должна содержаться информация. Тон, словарный запас, стиль письма, очень часто разоблачительный, приобретают специфический характер и не могут не влиять на читателей советской прессы¹. И становится ясным, что слово невежественные применимо к ним лишь со стороны политики, которая остерегается проникновения в народ дурных мыслей.

Основной задачей среди ленинского руководства стало движение к государственной монополии, начиная с 25 октября 1917 года и до 1930-х гг., характеризующиеся апогеем сталинизма и тогда же Госкино СССР приобретает окончательное утверждение, как главной организации, контролирующей киноиндустрию. Свою работу она продолжает до мая 1986 года и на V съезде кинематографов происходит распад данной организации.

Но нельзя считать, что единственной темой для кино в это время остаётся направление «искусство и власть». Само общество представляет группу интересов, но всё равно не может воздействовать так, как делает это государство. История победы искусства при всей трагичности истории России можно отметить и оптимистическими моментами².

История российского кинематографа в 20-е гг. характеризуется так называемой вехой Броненосца «Потёмкин» и начала классического революционного авангарда. Например, экранизация Л.Н. Поликушки Толстого (1918), сделанная режиссёром Московского Художественного театра А. Саниным. Основными темами выступали – нищета и сущность деревенской жизни. Эта картина была воспета европейской критикой и признана выражением «русской души»³.

¹ Нерар Франсуа- Ксавье. Пять процентов правды. Разоблачение и доносительство в сталинском СССР (1928-1941). [Электронный ресурс]. М., 2011. Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=545902>.

² Александров, Е.В. Кинематограф как средство передачи научной информации: автореф. дисс. ... канд. Искусствовед / Е.В. Александров. М., 1972. С. 12.

³ РГАЛИ. Ф.967. Оп. 3. Д. 570. Л. 12.

Следующее направление в области кино представляет режиссёр Иван Николаевич Перестиани. В его репертуаре родился вестерн, который в то время уже пользовался большой популярностью в России. Таким стал «Красные дьяволята» по повести Б. Бляхина. Данная картина была сделана в стиле американского ковбойского сюжета, которую автор умело перенёс на русский манер. Режиссёр постарался сделать пародию, которая была показана и в темпе, и в ритме, также произведён монтаж как боевика, который был уже знаком отечественному зрителю¹.

Значительной фигурой в истории кино становится Лев Кулешов. Он вошёл в кино как «человек-экспериментатор». Известный «эффект Кулешова» заключался в том, что с помощью монтажа можно было создать несыгранную актёрами эмоцию. Суть такова: два кадра соединялись в одно и давали в своём единстве новое явление. Но, к сожалению, работы в этом направлении были утеряны, но известно, что его эксперимент начинался со склейки крупного плана Мозжухина: сначала снимались – тарелка супа, детский гробик и красивая женщина. Кулешов пытался создать в картине новый смысл: то актёра мучил голод, то он испытывал горе отца, то одолевали его любовные страсти. Ещё одним открытием режиссёра стало то, что можно снять сначала спину одного человека, потом руку другого, а глаза третьего и в итоге получится несуществующая модель какой-то особи².

Поистине великий человек, который напроорочил создание той «виртуальной реальности», которую сейчас можно легко создать на компьютере. В своих фильмах он представлял зрителю истории, полные фантазии и юмора. В них он разоблачал буржуазное прошлое, опасных и коварных людей (например, иностранных шпионов). Тем самым, одной из тем становится в творчестве Кулешова – разоблачение обманщиков.

¹ РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 2. Д. 369. Л. 24.

² Там же. Д. 371. Л. 65,69.

Режиссура Кулешова представлена в отрицании эстетически дореволюционного кино. У него совсем иной взгляд на кадр. Вместо анфилад и колонн – фон серого цвета, актёры играют на первом плане. Все разнообразие в кадре (цветы, вазы) уходит, появляется пустота в кадре. Это проявляется и в натюрмортах, например, в кадре могло быть только картофеля в мундире и краюха хлеба, к примеру. Сцены теперь были короткими, вместо долгих психологических размышлений актёров в кадре.

Все эти новшества показывают, что кино 1920-х гг. ещё только находится в поисках новой эстетики.

Нельзя не отметить идейные основы Дениса Аркадьевича Кауфмана (псевдоним – Дзига Вертов). В начале 1920-х гг. он уже помышлял об идее «мира без игры». Он мечтал о таком кино, где не будет места ни вымыслу, ни литературе, ни декорациям, ни актёру, а только факт, вещь как она есть, только хроническое кино. Смысл его жизни заключался в открытии людям мира в новых его образах. Называя себя «Я- киноглаз...Я машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу увидеть». Из этих слов становится понятным, что идеей для режиссёра становится не только раскрыть определённую тему, а показать зрителю своё «правдивое» видение мира. Дзига Вертов оправдывает свои слова в фильмах «Киноглаз» (1924) и «Человек с киноаппаратом» (1929). В этих фильмах наблюдается много оптических трюков и заметно, что только профессионал может обладать способностью «отодвигать время назад», что у него и получилось¹.

Величайшей фигурой XX века становится Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он создал огромный фундамент кинотеории и эстетики. В его хронике представлены темы, посвящённые патриотизму. Это «Броненосец - Потёмкин» о революции 1905 года, имеются в его биографии и правительственные заказы – это фильм «Октябрь» о революции 1917 года.

¹ РГАЛИ. Ф. 645. Оп.1. Д. 541. Л.30.

Не менее важной темой в творчестве становится судьба русского крестьянина, отобразившаяся в картине «Генеральная линия» (1929). Через неё он показывает, что дала революция русскому крестьянину и сам вникает во все тонкости деревенской жизни¹.

Таким образом, заметно, что в 20-е гг. XX века культурные поиски были различной направленности. Каждый режиссёр стремился показать зрителю различные темы: крестьянская жизнь, философские темы, темы, связанные с патриотизмом, имели место государственные заказы, боевики, юмористические темы (пародии) и т.д. Конечно, киноиндустрия должна была меняться, это было неизбежно и режиссёры обращались к западному опыту. Можно отметить, несмотря на жесткий контроль и надзор за киноиндустрией, видна фантазия режиссёров и поиск ими направлений развития кино – Лев Кулешов, Дзига Вертов, которые хотели выходить за рамки традиционализма.

Период бурного развития в истории кинематографии приходится на 1930-е годы, когда общество претерпевает глубокие изменения и реформаторские идеи начинают «ходить» в обществе. В то время как, кино обретает звук, в некоторых моментах кинорежиссёрам получается вывести на экран свет, тогда становится ясно, что кино завоюет ещё больше аудиторию и станет популярнее. Так и произошло. Поэтому утверждение кино, как массового искусства безусловно и оно становится частью социальной и общественной жизни, которая включается во все актуальные события современности и прошлого.

Развитие СССР – это история феноменальная. Получилось так, что рождение звукового кино совпало с такими событиями для страны, как Шахтинское дело, начало коллективизации, которая вернула страну в революционное русло и захват Сталиным единоличной власти, что тоже являлось историческим переворотом. После окончания Второй мировой

¹ ГРК // Кино и культура. 1929. № 1. С. 86.

войны Зигфрид Кракауэр говорил о том, что именно кино, не так как другие виды искусства может отобразить все особенности мышления. В этом и заключается его уникальность как в продукте коллективного творчества. Ещё к важным моментам относил, что именно, в этом виде искусства всё обращено к анонимному зрителю, что делает кино заведомо лидирующим. Ведь тогда перед ним главной задачей становится показать зрителю всё, что он может себе представить и что будет удовлетворять его интересы¹.

1930-е годы определили нужду общества в кинематографе, который бы смог объяснить людям события и мир. Также политика партии нуждалась в мощной поддержке кино. Пропагандистский оплот – так можно назвать орудие, которым воспользовалась государство. Всё это более усугубилось, когда кинематограф «научился говорить». Кино стало более конструктивно отражать идеи человека, нового человека и смогло дать ему наставление или призыв, научить его правильно думать и жить. По замечанию Шумяцкого, «кино в руках государства становится мощнейшим средством пропаганды и агитации, а если оно будет в руках талантливых лидеров и политиков, оно превратится в «сильнейшее искусство»².

Руководитель советской кинематографии Б.З. Шумяцкий, открывая совещание по тематическому плану 1934 г., сказал: «Вторая пятилетка поставила перед советским искусством в качестве основной задачи показ процесса социалистической переделки трудящихся, помощь этому процессу выкорчёвывания пережитков капитализма из психики людей и превращения их в сознательных строителей бесклассового общества»³. Большие возможности кинематограф имел в деле конструирования образов «врагов народа». «Враг народа» на экране приобретал лицо, имел целый

¹ Смирнов, И.П. Режиссёр собственной персоной: сталинизм и звуковое кино / И.П. Смирнов // Звезда. М., 2005. № 12. С. 190-195.

² Запись Шумяцкий беседы со Сталиным 6 декабря 1934 г. // Кремлёвский кинотеатр. М., 1934. С. 933.

³ Журнал «Кино». 1933. 4 августа. С. 13.

набор подлых приёмов и диверсионных планов, а его разоблачение становилось детективной героической историей. Таким образом, актуальность кинематографа как важнейшей части агитационно-пропагандистской работы для советской власти в 1930-е гг. становится ключевым моментом.

Кроме этого, 11 января 1935 г. В «Правде» и других печатных изданиях было опубликовано приветственное письмо Сталина на имя Шумяцкого в связи с празднованием пятнадцатилетия советской кинематографии, в которой «вождь народов» ещё раз подчеркнул силу и исключительные возможности кино в деле воспитания трудящихся и мобилизации масс на борьбу за социализм, а также призывал не останавливаться на достигнутом и создавать больше новых фильмов, «...прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза»¹.

Все вышеперечисленные цитаты говорят о том, что И.В. Сталин, как и его предшественник, В.И. Ленин прекрасно понимал силу воздействия кинематографа на массы и осознавал необходимость государственного участия в этой области. Но они не характеризовали те особенности отношения И.В. Сталина к кино, без понимания которых невозможно разобраться в феномене советского кинематографа 1930-х гг. В этом плане ценным и очень информативным источником являются записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В. Сталиным, сделанные во время просмотров кинофильмов в Кремле, в помещении бывшего зимнего сада, где специально был устроен кинозал. Эти кинопросмотры, проходившие поздно ночью, играли очень важную роль и истории отечественного кино сталинской эпохи, поскольку на них часто решалась судьба отдельных фильмов или их частей, обсуждались различные вопросы развития кинодела в стране, а главное – по результатам этих просмотров Сталин в

¹ Газета «Правда». 1935. 11 января. С. 3.

своих высказываниях и замечаниях давал базовые ориентиры – в каком направлении должно развиваться отечественное кинопроизводство¹.

Помимо общих оценок кинопроизведений, И.В. Сталин давал указания по работе сценаристов, режиссёров, операторов, хронометражу картин, звуковому и музыкальному оформлению, наложению титров, монтажу, кинорекламе, затрагивал вопросы кинопроката, технического оснащения кино, распространения звука и цвета, хранения кинодокументов и т.д. К примеру, И.В. Сталин тщательно контролировал все этапы создания документального фильма о С.М. Кирове, вышедшего на советские экраны 14 января 1935 г., делая подробные указания относительно того, как показывать, какие кадры с какими монтировать, какие надписи и пояснения диктора включать в фильм, как организовывать прокат этой ленты и т.д.²

Пристальное внимание самого И.В. Сталина к кинематографу хорошо известно. Того же он требовал от своих приближённых. На одном из кремлёвских киносеансов он (по записям Б. Шумяцкого) пенял С.М. Кирову за то, что тот не посещает «Ленфильм», хотя и живёт в двух шагах от киностудии³.

При этом наибольшее внимание политическое руководство уделяло не документальному и научно-популярному, а художественному кино.

Подводя итог рассуждениям об отношении И.В. Сталина к кинематографу, к его использованию в государственной политике, необходимо вернуться к сравнению его с В.И. Лениным – автором большевистского подхода к кино. И.В. Сталин ни в коей мере не отошёл от ленинского подхода, продолжал следовать его основным постулатам – использование кино в целях агитации и пропаганды политических идей и

¹ Долинский, И.Л. История советского кино. 1917- 1967.: В 4 т. / И.Л. Долинский. М., 1993. Т. 2. 1931-1941. С. 101.

² Краткая запись Шумяцким замечаний Сталина на просмотре кинохроникальных кусков будущего фильма о С.М. Кирове (5 декабря 1934 г.) // Кремлёвский кинотеатр. С. 970-971

³ Запись Шумяцким беседы со Сталиным 8 ноября 1934 года // Кремлёвский кинотеатр. М., 1934. С. 961.

научных знаний, источника информации, важность документального и инструктивно-образовательного кино и т.д.¹

Корректировка ленинского к кинематографу подхода явилась базовой теоретико-идеологической основой системы кинематографа, конструированной в СССР в 1930-е гг. Она нашла своё отражение и в официальных документах. В постановлении ЦК ВКП (б) «О советской кинематографии» от 8 декабря 1931 года содержались задачи в русле ленинского подхода: отображение героической борьбы за социализм, героев этой борьбы, исторического пути пролетариата, жизни и быта рабочих, служение целям мобилизации трудящихся на укрепление обороноспособности СССР и т.д.² Но этим задачам предшествует задача «создать кинокартины такого качества, чтобы обеспечить стремление рабочих и колхозников получить от кино развлечение, отдых, поднятие своего культурного и политического уровня как строителей социализма. В соответствии с этим и должно определяться содержание кинокартин»³.

На протяжении 1930-х гг. шла работа по огосударствлению и централизации советского кинематографа. Акционерные общества либо становились государственными предприятиями, либо просто ликвидировались. Исчезли Севзапкино, Пролеткино, КиноМосква, Кино-Север, Кино-Сибирь, Госвоенкино, Востоккино, Межрабпомфильм и др.⁴

13 февраля 1930 г. в введении ВСНХ СССР было образовано общесоюзное объединение по кино-фотопромышленности (Союзкино), в котором сосредотачивалось производство кинофотоаппаратуры, материалов, а также всё делопроизводство и проката кинокартин.

¹ Мильдон, В.И. Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30-40-х годов / В. И. Мильдон // Киноведческие записки. М., 1999. № 43. С. 338-349.

² Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О советской кинематографии» // Кремлёвский кинотеатр. М., 1927. С.167.

³ Там же. С. 180.

⁴ Михайлов, В. Сталинская модель управления кинематографом / В. Михайлов // Кино: политика и люди (1930-е годы). М., 1995. С. 11-12.

Повсеместно в республиках были ликвидированы акционерные общества, и киноорганизации получили по примеру промышленности статус трестов¹.

Следующим шагом на пути централизации стала реорганизация «Союзкино» и организация в 1933 г. Главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР (ГУКФ). Причём имеются два разных постановления об организации ГУКФ. 11 февраля 1933 г. было принято Постановление СНК СССР «Об организации Главного управления кино-фотопромышленности при СНК Союза ССР», которое определяло структуру ГУКФ в виде подчинённых ему всесоюзных трестов (по производству плёнки и фотохимикатов, по производству киноаппаратов, по производству художественных кинокартин, по производству учебных, научных, технических и военно-технических фильмов, по кинохронике), подчиняло его Совету народных комиссаров, предписывало Главному управлению наблюдать за содержанием кинокартин, рассматривать и утверждать основные планы по производству важнейших кинофильмов.²

Но 27 мая 1933 г., то есть спустя три с половиной месяца, принимается положение «О главном управлении кино-фотопромышленности при Совете народных комиссаров Союза ССР», в котором дублируются общие положения, но тщательно прописываются задачи Главного управления, подробно раскрывающие его полномочия: руководство деятельностью подведомственных организаций и кинотеатров всесоюзного значения, утверждение их уставов, положений и производственных планов, определение размеров их капиталов; составление сводных перспективных планов и контрольных цифр развития всей кино-фотопромышленности СССР, а также подведомственных организаций; разработка планов бюджетного финансирования;

¹ Бусыгин, А. Партийное руководство книгоиздательским делом, кинематографией и театром (Из истории идеологической борьбы в 1921- 1923 гг.): автореф. дисс. ...канд. истор. наук / А. Бусыгин. Ростов- н/Д, 1969. С. 10.

² Долинский, И.Л. История советского кино. 1917- 1967.: В 4 т. / И.Л. Долинский. М., 1993. Т. 2. 1931-1941. С. 142.

планирование капитального, промышленного и кинотеатрального строительства; руководство подготовкой учётом и распределением художественно-творческих и технических кадров высшей квалификации кино-фотопромышленности и т.д.¹

Наконец, завершающим актом в процессе создания тоталитарной системы кинематографа, стало образование 23 марта 1938 года в целях улучшения и объединения руководства кинематографией, а также упорядочения дела кинофикации, производства и проката кинофильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, на который было возложено руководства всеми делами кинематографии. В систему Комитета были переданы все предприятия и организации кинематографии, все советские киностудии, копировальные фабрики и лаборатории массовой печати кинофильмов. При Советах народных комиссаров союзных и автономных республик и при краевых и областных исполнительных комитетах создавались управления кинофикации, как органы Комитета. В системе Комитета была создана Всесоюзная контора по прокату кинофильмов (Союзкинопрокат), обладающая монопольным правом кинопроката по СССР².

Этим же числом было принято постановление СНК СССР «Об улучшении организации производства кинокартин», регламентирующее процесс создания фильмов. С этого момента все кинокартины должны были создаваться по заранее утверждённым Комитетом режиссёрско-монтажным сценариям и сметам. Пуск в производство той или иной кинокартины разрешался только при наличии утверждённых сценариев, постановочных планов, смет, эскизов, декораций, костюмов и актёрских

¹ Чун Те Су. Советское киноискусство 30-х – первой половины 60-х годов: эволюция творческих принципов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Чун Те Су. М., 1996. С. 32.

² Яковлев, В.М. Кинематограф 1930-х годов: отражение советской действительности / В.М. Яковлев // Вопросы истории. М., 1987. № 2. С. 28.

проб. Причём председатель Комитета должен был разрешать пуск производства каждой картины особым приказом¹.

Таким образом, в 1930-е гг. большевистскому государству удалось, наконец, взять кинематограф под свой контроль. Был создан механизм государственного управления кинематографией, определяющий и контролирующий все направления и этапы кинопроизводства и кинопроката, сосредоточивающий всю полноту власти в руках председателя Комитета по делам кинематографии, который, в свою очередь, назначался руководством страны и выполнял все его установки.

Кроме этого, нельзя забывать о том, что творческие и технические работники советского кинематографа испытали на себе всю тяжесть партийных чисток и сталинских репрессий, что также не могло не сказаться на их психологии, на осознании себя в качестве подчинённой силы, выполняющей определённые заказы режима и не имеющей ни творческой свободы, ни права на эксперименты.

Итак, сравнивая периоды 1920-х и 1930-х гг. отметим некоторые особенности. 1920-е гг. – начало создания профессионального кинематографа, начинают происходить дискуссии по различным вопросам: социальным, духовным, политическим. Например, известен спор двух великих режиссёров: Вертова и Энгельштейна.

Основным жанром 1920-х гг. становится документальное кино, с помощью которого власть агитировала массы. Это подтверждают известные вертовские фильмы 1926 года «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», которые были сняты по госзаказу. Первый фильм был приурочен к очередным выборам, а второй создавался специально для заграницы, с целью популизировать экспортную мощь СССР.

В конце 1920-х гг. обостряются новые дискуссии, относящиеся к дефинициям, которые имеют место в кино в это время. Так, постепенно

¹ Летопись российского кино: В 2-х т. / Сост. П.А. Багров, Г.Н. Бородин, В.Е. Вишневский / под ред. А.С. Дерябин. М., 2007. Т. 2. 1930–1945. С. 498.

утверждаются такие понятия, как «красивое и функциональное», «психологическое и инструктивное». Это вызывало острые противоречия, в то время, когда кино начинало обретать звук.

Начиная с первой половины 1920-х гг. прослеживается определённая линия развития кинематографа – слияние эстетики и пропаганды в таких фильмах, как «Стачка» режиссёра С. Эйзенштейна (1924), «Его призыв» режиссёра Я.А. Протазанова (1925), но скорее от этого режиссёры начинают отказываться и это слияние нарушается. А схематизм и традиция агитфильма времён Гражданской войны все ещё оставалась¹.

Но позже, в 1930-х гг. все ещё присутствуют старые тенденции, но и искусство наполняется новыми веяниями. Именно в эти годы кино быстро находит пути изменения. Постепенно, уходят от непрофессионализма, от примитивных экранных построений и сходит на нет сценарный кризис. Кино оформляется как уже высокое искусство в среде кинематографа.

§ 2. Новые тенденции в развитии театра в Советской России / СССР

Двадцатые годы XX века – один из самых интересных и многогранных периодов в развитии культуры вообще и театрального искусства в частности. Послереволюционное десятилетие не только принесло с собой новые идеи почти по все сферы искусства, но и в корне изменило мироощущение – после 1917 года люди обнаруживали себя в новой системе координат, в новом пространстве и в новом времени. Это, естественно, не могло не отразиться на театре. Именно, театральный процесс в двадцатые годы становится одним из самых чутких «улавливателей» настроений и мотивов времени.

¹ Горячев, Ю.И. Партийное руководство кинематографией в период строительства социализма (1917- 1936 гг.): автореф. дисс. ... докт. истор. наук / Ю.И. Горячев. М., 1987. С. 21.

Пафос революции – разрушение старого мира, вот что стало идейной основой для создания новых спектаклей. В самом начале двадцатых годов начинают звучать призывы к построению мира нового. Для «нового» человека хотели создать новый быт, новый образ жизни и новую среду. Поэтому не удивительно, что одним из самых важных образов, который проходит сквозь десятилетие, пронизывая и скрепляя его, как единый сюжет, становится образ города. Город в это время существует не только как образ, но и как миф. Этим мифом пропитаны спектакли различных режиссеров и разных театров – Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова в спектаклях «Озеро Июль» и «Человек, который был Четвергом». В 1923 году они выбирали в качестве места действия утопический город американизированного типа, так в 1924 году МХАТ-2 обращался в спектакле «Петербург» по роману Андрея Белого к теме Петербурга, а в 1926 году Мейерхольд ставил гоголевского «Ревизора», перенося действие из уездного города именно в Петербург, к концу десятилетия Мейерхольд после новопоставленной «Москвы» Андрея Белого выпускает «Горе уму», а во МХАТе К.С.Станиславский ставил «Унтиловск» Леонида Леонова. Процесс трансформации мифологии города отражает процесс трансформации и деформации времени¹.

Новый поисковый всплеск обновления театра в 1920-е гг. будет выражаться в двойственности в подходе к кинематографу. Теоретики искусства на кинематограф возлагали надежды решить проблему создания социального искусства. Теперь кинематограф используется в театре в сочетании с мюзик-холлом и цирком. Такое зрелище будет ошарашивать и поражать своей стремительностью и броскостью театрального зрителя, но всё же театральные представления пока оставались тем балаганом, который существовал и раньше.

¹ Белоусов, Ю. От реального факта к художественной образности / Ю. Белоусов // Вопросы истории и теории кино. Труды ВГИК. М., 1976. Вып. XII. С. 131.

Обратимся к изменениям, которые произошли в театре. Русский театр вбирает в себя символические традиции. Например, в журнале «Театр и искусство» в начале 1917 года писалось: «Сейчас в искусстве подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя. Валюта давно уже не соответствует обязательствам»¹.

Февральская революция 1917 года ознаменовала призыв к независимости и автономии театра. Впоследствии изменилось и управление государственными театрами. Был создан Театральный отдел (ТЭО) Наркомпроса, который возглавлял В.Э. Мейерхольд, а за режиссёрскую деятельность был ответственен Е.Б. Вахтангов.

А бывшие императорские театры, такие как Художественный, Камерный, наоборот были выведены из Управления государственных академических театров (УГАТ).

В начале 1920-х гг. многим известным театрам присвоено звание «академический театр». К таким театрам относятся: Большой, Малый и Художественный в Москве, также Александрийский, Мариинский и Михайловский в Петрограде.

Для этого периода времени характерно появление различных театральных направлений и их борьба. Мейерхольд, возглавляя левый фронт, выдвинул программу «Театральный Октябрь». Её реализация получила своё начало в деятельности первого театра РСФСР. Репертуар не ограничивался одними пьесами, включал спектакли-митинги («Зори» Э. Верхарна, 1920 г.). В пьесах Мейерхольд обозначает актуальные политические вопросы и темы, волнующие в первую очередь народные массы, зрителя. Не обходит стороной и темы произведений классической драматургии. Актёры в своих диалогах используют различные средства выразительности (гротеск, энцентрика) и приёмы сценической условности².

¹ Журнал «Театр и искусство». 1917. № 1. 1 января. С. 7.

² Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 340.

Связь театра и кино можно проследить в экспериментальном театре Мейерхольда. На сцене действие переносилось в зрительный зал, оно могло дополняться кинокадрами на заднике сцены. Экспериментальность театра Мейерхольда не ограничивалась традиционными методами, что уже привык видеть зритель, он привык видеть шире, чем ограничиваться театром как «сценой-коробкой»¹.

Противоположную точку зрения представлял А.Я. Таиров. Он настаивал на показе современных театральных постановок именно на сцене. Создатель и художественный руководитель Камерного театра имел свои представления о великом искусстве как театр: он отрицал политизацию искусства, добился успеха в трагическом жанре («Федра», 1922) и в арлекинаде («Жирофле-жирофля» Ш. Лекона, 1922). Идеалом в театральном искусстве был для режиссёра – «синтетический театр». Он стремился объединить в своих спектаклях различные виды сценического искусства - музыку, слово, пантомиму и танец. В таком виде, Таиров представлял зрителю свою художественную программу в форме натуралистического театра.

Благодаря системе Станиславского и открытиям Мейерхольда, в системе построения образов у Вахтангова главным становится гротеск («Эрик XIV» Ю.А. Стринберг, первая студия МХАТ, 1921).

Одним из популярных театров в середине 1920-х гг. являлся МХАТ, в котором преобладала сценическая игра в сочетании с психологизмом. Такая тенденция была характерна для постановок А.Н. Островского «Горячее сердце», М.А. Булгакова «Дни Турбиных» (1926) и знаменитого произведения Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1927). Данный период характеризуется проникновением в театр такого явления как «советизация театра». Это было связано с утверждением советской

¹ Бусыгин, А. Партийное руководство книгоиздательским делом, кинематографией и театром (Из истории идеологической борьбы в 1921- 1923 гг.): автореф. дисс. ... канд. истор. наук / А. Бусыгин. Ростов н/Д, 1969. С. 6.

драматургии, которая уже к началу XX века выработала каноны преобразования России «по правильному пути»¹.

Так, в 1920-е гг. было возведено множество театров неспроста. Это было обусловлено тем, что советская власть видела в театре особый инструмент давления на общество («инструмент просвещения, агитации и пропаганды»). А смысл деятельности сводился к разделению и обслуживанию населения по возрастным, региональным, общественным признакам, куда и относилась киноиндустрия. В этом смысле кино и театр начали свой путь вместе и взаимодействовали между собой. Их пути в дальнейшем будут идти по линии соперничества.

В 1918 году были основаны агитационные театры. В марте 1919 года Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии в Петрограде показала действо «Свержение самодержавия». Оно начиналось прологом-шествием рабочих ко дворцу 9 января 1905 года, затем следовали эпизоды – арест студентов подпольщиков, бунт в военной тюрьме, взятие арсенала восставшими рабочими, разрушение полицейских участков, баррикадный бой на улице и т.д. Представление настолько волновало зрителей, что многие из них, покинув свои места, присоединялись к исполнителям. Во многих инсценировках использовались условно-аллегорические фигуры Царя, Попа, Второго Интернационала, Рабочего, Свободы, партии. Но постепенно в инсценировках усиливаются черты исторической конкретности, жизненного правдоподобия².

Одной из форм массовых театральных представлений, очень популярной в народе, были агитационные суды, которые стремились точно воспроизвести картину судебного процесса. «Подсудимыми» на агитсудах были враги революции: Капитал, Дезертир, Спекулянт, Лодырь. Устраивались суды и над героями литературных произведений. Подобные представления, основанные на актуальном газетном материале, назывались

¹ Захава, Б.Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд / Б.Е. Захава. М., 1969. С. 70.

² Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. М., 1948. 412 с.

«Живыми газетами». Включали монологи, коллективную декламацию, частушки, фельетоны и т. п. В 1923 году возникла первая профессиональная «Живая газета» – «Синяя блуза», издававшая газету с одноименным названием¹.

На самом деле, если говорить об обстановке в самих театрах, то она была сложной. Это была: ограниченность материального обеспечения театра, работники театра были погружены в «безвоздушное пространство», которое создавалось самой обстановкой в обществе и стране, главным являлось безразличие публики к ставившимся пьесам, она хотела «живого, эксцентричного театра».

Тем временем, начинают создаваться «опытные лаборатории», благодаря которым театр преобразуется. Революцию в театре на тот момент времени совершили за счёт его обновления во всех сферах. Например, создавались художественные советы и студии, которые предпринимают ряд мер в этой связи (лекции о методах постановки, обновлялся состав режиссуры). Благодаря труду всех в совокупности – и режиссёров, и актёров, и костюмеров – преобразования становятся источником новой струи театрального мира.

Отметим, что Россия после 1917 года остаётся крупнейшим центром, который соединяет в себе общенациональный компонент искусства. В их число входит балет. Хотя в начале века большинство выдающихся деятелей эмигрировали из-за негативных явлений: так называемый «раскол», но всё равно школа русского балета уцелела, и теперь преобразуется в новый балет уже за границей – такой стала известная школа Дягилева. Но, в то же время, традиции классического балета не были забыты, основой являлся исполнительный академизм. После революции появился некий простор творчества мастеров балета. Например, руководитель труппы Большого

¹ Зноско-Боровский, Е.А. Русский театр начала XX века / Е.А. Зноско-Боровский. Прага: Пламя, 1925. С. 156.

театра Горский начал переделывать классические балеты в собственной интерпретации («Лебединое озеро», 1920; «Жизель», 1922).

В эти годы шла интенсивная творческая работа, как в академических театрах, так и за их пределами. Начали получать своё распространение различные направления танцевального искусства. Заметен рост таких студий под руководством, как Л.И. Лукиной, В.В. Майи, И.С. Чернецкой, Л.Н. Алексеевой, Н.С. Позняковой, мастерская Н.М. Фореггера, «Гептахор», «Молодой балет» Г.М. Баланчивадзе, студия «Драмбалет». Особую известность приобрёл К.Я. Голейзовский, который разработал жанр эстрадно-хореографической миниатюры. В связи с этим, его спектакли пользовались популярностью и ставились в студии Московского Камерного балета и в Большом театре («Иосиф Прекрасный», 1925)¹.

Итак, к середине 1920-х гг. обозначилось две главных тенденции в русском балете: открытие различных студий балета и возврат к традициям русского искусства XIX века. Начинается формирование метода социалистического реализма в хореографическом театре, где форма «большого балета» XIX века сочеталась с новыми веяниями современности («Красный маяк», 1927). Эти спектакли отвечали всем требованиям реалистичности, а общедоступность таких спектаклей привела к созданию жанра – драмбалет. Балеты в этом жанре были многоактные, строились на сюжете известного литературного произведения, а содержание излагалось с помощью пантомимы и изобразительного танца. Спектакли в таком жанре ставили Р.В. Захаров и Л.М. Лавровский.

Так, обратимся к дягилевскому балету, отметив в нём особенности того характерного для него периода времени. Тенденции, возникшие в «русском балете» Дягилева, отмечаются элективным характером, который состоит из ряда модернистских особенностей, которые художник приобрёл для своего балета и ввёл в «потребление» из Европы. Этот период

¹ Там же. С. 198.

характеризуют в научной литературе следующими определениями: «декада изменчивых личан», «непоследовательный период, с видимым отсутствием какой-либо художественной цели».

Определение дягилевского ретроспективизма соотнесём с «антиромантическими» экспериментами Жана Кокто, а конструктивизм соединялся с французской опереттой. Существует мнение о том, что Дягилев в 20-е гг. XX века отходил от авангардизма, распространённого в 1910 г. Он был больше приемником более традиционных стилей. На самом деле, такая приверженность балетмейстера объясняется выходом нового направления в искусстве на первый план – возврат к старине. Это было вызвано модой в европейском художественном искусстве. Подтверждение новое направление находит в спектакле «Спящая красавица». И предвестником выбора Дягилева стали спектакли – стилизации в старинном стиле («Блистательное празднество» – спектакль во Франции)¹.

Дягилев стремился прийти к авангардным классическим поискам в балете, что особенно заметно на фоне его творчества 1920-х гг. Так, он обращается в прошлое, выбирая модели XVII и XVIII веков за прообраз. Вопрос о влиянии на Дягилева такого европейского течения как неоклассицизм остаётся открытым, ведь в русской и зарубежной литературе об этом практически ничего не говорится.

Но через музыку композиторов дягилевского балета и живопись декораторов, можно вычленить тенденции, которые выражают ясность и простоту построения композиции, обнажению архитектоники и вариативность управления и игры со старинными классическими формами балета.

К 1920-м гг. поменялось видение дягилевского мировоззрения по сравнению с 1910-ми гг. Труппа после Первой мировой войны и революции потеряла связь с Россией, естественно её взгляды будут ориентированы на

¹ Григорьев, С.Л. Балет Дягилева / С.Л. Дягилев. М., 1993. С. 60.

современное французское искусство. У Дягилева возникают новые художественные ориентиры, связанные с работой совместно с французскими композиторами и художниками.

Тем самым, в 1920-х гг. дягилевский балет больше не является пропагандистом русского искусства за границей. Но такое утверждение, кажется нам ошибочным, ведь идеи русского модернизма преобладали в дягилевском репертуаре. Как раз, Россия была исконным приемником тех традиций, в которых преобладал имперский стиль, чего и хотел добиться Дягилев и показать это в своих постановках. Тема величия монархии присутствовала у Дягилева. Она была актуальна и популярна, как для России, которой надо было наращивать своё могущество, так и для Франции, которые только вышли из Первой мировой войны. Ностальгия окружения Дягилева совпадала с послевоенной европейской модой¹.

Концепция постановки «Спящая красавица» является тому подтверждением. Данная постановка была сделана на продолжении традиций петербургского неоклассицизма 1900-1910-х гг. Одним из выдающихся его идеологов, стоявший у истоков создания балета Дягилева, был Александр Бенуа. Это дало толчок к изменениям в творчестве петербургской классической танцевальной школе.

Россию и Дягилева связывала не только ностальгия по родине, но и интерес к советскому искусству, который предлагал свои экспериментальные варианты видения театра. К таким можно отнести Александра Таирова и Александру Экстер (театральный кубизм). И, Дягилев не хотел упускать шанс такой связи, выбрав двух лучших балетмейстеров 1920-х гг. – Брониславу Нижинскую и Георгия Баланчивадзе – он ангажировал, едва они выехали из СССР. Дягилев рассчитал всё так, во-первых, они в России занимают прочные позиции за счёт связей дореволюционных, во-вторых, имеют большую популярность.

¹ Лифарь, С. Дягилев / С. Лифарь. СПб., 1993. С. 130.

Поэтому их будущее было предрешиено, оба балетмейстера становятся яркими пропагандистами петербургской академической балетной традиции. Так, хореография XX века связывает именно эти два знаменитых имени с рождением понятия «неоклассицизма» в танце.

В балетной литературе укоренилось мнение о том, что первым неоклассическим балетом стал «Аполлон Мусагет» Стравинского-Баланчина (1928). Но, мы попробуем опровергнуть, что у стиливой чистоты «Аполлона Мусагета» до этого был предшественник, который сочетал эксперимент с традицией. Так, это была «Свадебка» Стравинского-Нижинской-Гончаровой (1923). «Свадебка» и «Аполлон Мусагет» были различны по стилистике, но представляли попытку интерпретации академического балетного канона¹.

Период 1920-х гг. в дягилевском балете представляет собой путаницу, которую разъясняет искусствовед Яков Тугендхольд в 1922 г. Анализируя творчество художницы Александры Экстер, он отмечает, что её привлекало не само содержание произведений, а «ритмическая уравновешенность масс». Здесь подчёркивается, что именно это понятие даёт насыщение «архитектурное, скомпонованное». Таким образом, Тугендхольд хотел показать приоритет в использовании тех стилизаций, которые можно применять для различного наполнения.

Теперь обратимся и попробуем вычленить те проблемы, стоявшие перед неоклассическим балетом 1920-х гг. Многие балеты представляют смесь различных стилей. И понять, какой стиль представляется невозможным из-за их органичного слияния. Критерием для определения стиля становится «интерес к проблеме формы», поиск уравновешенности частей, а критерий внешнего облика постепенно начинает отходить. «Свадебка» является самым удачным образцом XX века. Она представляет классическую школу балета с позиций авангардного искусства. 1920-е гг.

¹ Тимофеева, Н.В. Мир балета. История. Творчество. Воспоминания / Н.В. Тимофеева. М., 1993. С. 225.

создают в балете новое искусство, а образцы старого классического балеты берутся лишь за её основу.

Новый наступивший период 1930-х гг. начался с постановления ЦК ВКП (б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». В нём указывалось, что основным методом теперь станет социалистический реализм. Рассмотрев особенности складывающейся в 1920-х гг. «пролетарской культуры», которые были представлены расцветом художественных экспериментов, 1930-е гг. хоть и в меньшей степени дали новые достижения театру. Художественные поиски сузились, утверждались лишь спектакли определённых направлений – это реализм, хотя 1920-е гг. были отмечены различными направлениями и темами. Конечно, идеологизация стала не только поверхностным явлением, а стала критерием для оценки какого-либо фильма. В связи с этим, появляется характерное явление – возникновение спектаклей «ленинских», где вокруг образа вождя Ленина строился весь сюжет.

Новые реалии жизни диктовали создание самостоятельных, полупрофессиональных театров. Вехой начала 1930-х гг. в жизни театра стало возникновение театров рабочей молодёжи – трамбов. Обсуждение их деятельности стало предметом разговора на Всесоюзном совещании по художественной работе среди молодёжи, состоявшееся в июне 1928 года. Выступление И.И.Чичерова представителя ЦК ВЛКСМ стало определяющим и являло собой важность деятельности молодёжи в искусстве. Его позиция свелась к тому, что все должны осознать важность культурной работы среди молодёжи. Задачи, которые он провозгласил в своей речи, определялись шире – созданием отрядов культурных массовиков. На отряды возлагались задачи художественного воспитания, но и организации досуга молодёжи¹.

¹ За ТРАМ. Театропечать. 1929. С.15.

В итоге совещание фактически признаёт надобность данных учреждений и ставит вопрос о бюджете и поступлении денежных средств из местных управлений зрелищными предприятиями (УЗП) и профсоюзных организаций.

В начале 1930-х гг. насчитывается уже 20 трамов краевого значения, 116 городских и 203 трамов отраслевого типа. Также с учётом роста при ЦК ВЛКСМ был создан Центральный совет трамов¹. Движение молодёжи привлекло до 16 тыс. представителей рабочей молодёжи. Устав провозглашал возраст участников от 16 до 23 лет².

Трамы ставили своей целью не только приобщить молодёжь к театральному искусству, а создать внутри коллектива возможность реализации и воспитания молодёжи. Вследствие такой цели уставом трама оговаривалось создание Исполбюро. Эта организация обеспечивала досуг молодёжи – посещение кино, театров, экскурсий, диспутов, музеев и выставок. Таким образом, здесь мы можем усмотреть явление «заорганизованности», характерное для советского государства³.

Необходимо обратить внимание на репертуар трамов. Изначально затрагивались темы, которые были близки молодёжи. Такие сюжеты создавались на основе опыта центральных трамов – Ленинградского и Московского. К их созданию прикладывали силы каждый из трамов. Ставились они на местные сюжеты, которые были знакомы молодому зрителю.

Немаловажное значение в становлении трамдраматургии оказывала центральная печать, которая еженедельно печатала все премьеры коллективов. Например, в газете «Правда» давалась довольно положительная оценка постановке Ленинградского трама «Дружная горка». По замечанию газеты, спектакль представлялся теперь в новой форме,

¹ РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Д. 409. Л. 15.

² РГАЛИ. Ф. 2709. Оп. 1. Д. 98. Л. 6.

³ РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 2. Д. 112. Л. 2.

которая несёт с собой новую тематику в искусство. Но также заметим, что «Правда» в то же время критикует молодёжь за пренебрежение к мастерству и театральной учёбе, что влияет на качество их репертуара. Особое место газета уделяла понятию театра, как средству агитации и это позволяет ставить главную задачу – воспитать и обучить квалифицированных актёров, режиссёров¹.

Недостатком трамов стало негативное отношение к классическому наследию, что можно связать с влиянием идей Пролеткульта. Один из известных теоретиков трамов А. Пиотровский говорил о том, что пьесы должны быть лаконичными («на постановку больших пьес, не нужно тратить много слов»). По его мнению, такие постановки заклеены самой историей как «вредные»². В его словах заключался отказ трамов от классического наследия и той драматургии, которая была присуща профессиональному театру. Трамы не хотели попадать под влияние такой драматургии, наоборот они грезил созданием нового театра. Такие тенденции нашли отражение в резолюции первой трамовской конференции по докладу о трамрепертуаре³. Суть его сводилась к полному отказу от использования пьес классического характера и пьес, написанных для профессиональных театров.

С этого времени, трамы становятся художественными агитпропами комсомола. В их постановках отражаются проблемы современности, но качество использования и художественное оформление пьес не соответствовало совершенству классической постановки. В таком варианте, ставились постановки в стиле импровизации, которые напоминали инсценировку больше непрофессионального театра, а инсценировку сценки рабкоров.

¹ Газета «Правда». 1929. 23 июня. С. 5.

² РГАЛИ. Ф. 2598. Оп. 1. Д. 412. Л. 20.

³ РГАЛИ. Ф. 2598. Оп. 2. Д. 305. Л. 4.

С развитием советской драматургии популярность трамов постепенно начинает снижаться. Это происходит из-за всё большего проявления недостатков трамов. Так, в постановлении ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932 г.) в ЦК ВЛКСМ встал вопрос о целесообразности существования и коренной перестройки трамов. Единственным аргументом выставлялось – низкий художественный уровень данных объединений. Позже произошли изменения, отразившиеся на Московском, Ленинградском, Куйбышевском и Свердловских трамах. Теперь они определялись как профессиональные театры и были преобразованы в театры имени Ленинского комсомола. Остальные же трамы (Новосибирский) были переданы в ведение профсоюзов и определялись как самостоятельные коллективы.

Трамовское движение оказало влияние на видение молодёжи театрального искусства. Оно сделало её не только зрителем, но и вовлекла в процесс театрализации. Благодаря трамам в практику вводится метод коллективного творчества, который был взят на вооружение последующими авторами и темы, которые затрагивали трамовцы также встречаются в репертуарах и других авторов, писавших позже 1930-х гг.¹

Например, болгарский режиссёр Боян Дановский организовал в 1932 году наподобие трама агитационный молодёжный коллектив «Народная сцена» в Софии. В 1930-е гг. в США появляется рабочий театр, провозгласивший своим лозунгом «Театр – это оружие». В 1950-е гг. появляются СТЕМы – студенческие театральные эстрадные миниатюры, которые стали приемниками трамов и действуют по сей день.

Таким образом, несмотря на недостатки трамов, их идеи, темы, принципы взяты на вооружение современными молодёжными коллективами.

¹ Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. М.: Искусство, 1948. 69 с.

Период 1920-х и 1930-х гг. характеризуется насыщенной театральной жизнью. Ставятся различные постановки – «Воскресение», «Гроза», «Анна Каренина» режиссёра В.И. Немирович-Данченко, «Ревизор» в театре Мейерхольда, «Опыт» К.А. Тренева, «Ученик Дьявола» Б. Шоу режиссёра А. Завацкого.

Обобщим: партия достигла своей цели приобщить, как можно больше населения к массовой культуре. Вместе с тем, культура оказалась под пристальным контролем партии. Духовная жизнь общества подвергается стандартизации, что несёт в себе отрешение от всего того, что неприемлемо идеологией партии.

§ 3. Становление и развитие советского цирка в 1920-1930-х гг.

В начале XX века цирк занимал шаткое положение, ещё до революции к нему относились с сомнением. Он считался забавой для простолюдинов, но не как не высокой культурой, каким являлся театр. Хотя нарком просвещения Луначарский видел в цирке совсем иное. Он сравнивал его с театром, где актеры носили грим и за ним не видно было подлинного правдивого слова. Также он говорил о том, что цирк имеет преимущество перед театром – это зрелища огромного масштаба, где все актёры показывали свою силу и ловкость с помощью различных элементов. Поэтому позже театр возьмёт на вооружение у цирка эту особенность, что впоследствии станет именоваться циркизацией театра.

Всегда лишь мастерство труппы задавало основные направления развития в искусстве цирка, что выражалось в признании среди широкого зрителя. Профессия «циркача» передавалась по наследству или от мастера к ученику, так было по традиции. Но начиная с 1920-х гг. на заседаниях управления цирками обсуждались вопросы о создании цирковой школы, где будут готовить профессионалов: начиная от наездников заканчивая акробатами.

Двадцатыми годами было положено начало этому делу. Так, А. Луначарский встретился с инициативной группой цирковых артистов и предложил им создать собственную цирковую школу. Само решение было воспринято в приподнятом и праздничном настроении, ведь до этого в России не было таких инициатив. Но с другой стороны, по этому поводу возникло много споров и дискуссий. Многие не понимали, почему профессия должна осваиваться в рамках учебного заведения, ведь всегда она осваивалась в семьях, которые уже знали, как готовить циркового артиста. Им это было чуждо, ведь до этого цирк не знал такого воспитания циркачей на официальном, государственном уровне.

На сторону защиты школьного образования цирковых мастеров выступили такие деятели, как В.Л. Дуров, Д.С. Альперов, Д. Костанди и др. Они стояли на позициях, что кроме освоения своей профессии артист должен быть развит многосторонне, поэтому и в школах он должен изучать различные дисциплины, чтобы его личность была развитой.

В августе 1926 года Совет народных комиссаров РСФСР принял постановление, которое связывалось с организацией такой школы. И уже к сентябрю был проведён комплекс мероприятий в рамках поставленной цели. Итогом этого стало открытие в Москве 15 сентября экспериментальной мастерской циркового искусства (МАЦИС). В её программе указывалось, что должны будут реформироваться старые цирковые жанры и появляться новые формы показа циркового искусства. МАЦИС это была скорее не школа, а студия. Но работа по созданию учебного заведения не прекращалась и осенью 1927 года давняя мечта стала реальностью. Была открыта первая цирковая школа в мире, по своей сути, это были курсы циркового искусства с трехлетним сроком обучения. С этого времени начинается период в истории цирка, который характеризуется новыми наработками преподавателей в области цирка: новые планы и подготовка различных материалов к занятиям. Педагоги для разработок занятий использовали исключительно свой творческий

потенциал, ведь тогда не было выработано какого-то определенного алгоритма работы. В цирковой школе работали такие известные педагоги, как Н.П. Фабри, С.П. Сергеев, А.Л. Кара-Дмитриев, В.А. Жанто, В. Феррони, Г.Ф. Пешкова-Лотце, Н.Н. Форрегер, М.С. Местечкин, Д.С. Альперов и др. В ходе работы учебные планы корректировались, исходя из опыта, получаемого на занятиях. Огромная работа была проведена по разработке учебных планов А.А. Луначарской, которая занимала должность руководителя школы и была редактором журнала «Цирк».

Значительную роль в становлении советского цирка сыграл декрет «Об объединении театрального дела», который был подписан Лениным 26 августа 1919 года. В нём утверждалась национализация всего театрального и циркового имущества. Кроме этого, в нём говорилось, что теперь цирк занимает равное положение с неавтономными театрами. Их программы должны были отслеживаться, для того чтобы искоренять нездоровые элементы, то есть тут видно, что уже программы цирков находились под контролем государства, как и вся их структура. Так, создавался цирк и его рождение связывают с декретом «Об объединении театрального дела» 26 августа 1919 г. Тем самым, новая власть признавала цирк необходимым обществом элементом¹.

Но оставалось много задач и целей, которые требовали быстрого решения. Первой задачей перед цирком стала – поиск артистических кадров, которые нужны были для хороших номеров, аттракционов, трюков. Также планировалось привлечь к работе режиссеров, художников, музыкантов и директоров и других административных работников. Также второй задачей было – укрепление материально-технической базы цирков. Для этого нужно было построить оборудованные цирки и приобрести животных и реквизит для выступлений.

¹ Конев, Ф. Полвека под куполом цирка / Ф. Конев. М., 1961. С. 55.

Наркомпрос понимал, что нужно укреплять экономическую составляющую цирков и поэтому принял решение о приглашении в цирк иностранных специалистов, чтобы они научили российских актеров и режиссеров тем знаменитым представлениям, которые были востребованы публикой на Западе. Не только поднятие денежного эквивалента способствовало стимулом к приглашению иностранцев, но и сам уровень режиссуры и артистического мастерства должен был соответствовать уровню мировых цирков. Но в тоже время иностранцы принесли в цирк и некоторые негативные моменты. Это жестокое обращение с животными, пошлость и игра со смертью, потому что цирк – это риск, который связан с опасностью. Эти все элементы были чужды советскому цирку, и этот стиль был неприемлем для русского человека. Еще один момент – это то, что на иностранные гастроли нужно было затрачивать валюту, а это обходилось дорого. Приводя данные ЦУГЦ, отметим, что за сезон 1924-1925 гг. процент иностранных программ в репертуаре цирков составлял более 75%, а в некоторых и больше процентов.

Декрет от 7 августа 1925 года «О сети государственных театров, цирков, театральных студий и школ» поставил, что цирки, которые будут объединены под ЦУГЦ оставались под протекторатом государственных театров, но должны были переводиться на самообеспечение без какого-либо права на государственную помощь. Тем самым, государство сняло с себя ответственность за направление циркового искусства в связи с маленьким доходом от их деятельности.

14 августа 1926 года было принято положение «О центральном управлении государственных цирков», где перечислялся весь перечень цирков: оговаривалось, какую ответственность несет государство за имущественную и финансовую деятельность таких учреждений, организацию основных органов управления в цирках, их права и обязанности, а также порядок исполнения ими своей деятельности. Таким

образом, декрет установил отлаженную структуру управления цирками, что способствовало регламентации их деятельности.

К 1926 году стало понятно, что управление ЦУГЦ не справляется с делами цирка и Наркомпрос принял решение его упразднить. Поэтому во главе ЦУГЦ был поставлен управляющий. Впоследствии положение дел в экономическом и в творческом плане пошло на улучшение: стали показываться больше представлений, активно выстраиваться здания цирков и создаваться новые произведения. В том же году была реализована идея создания мастерской циркового искусства по подготовке циркачей, а уже в 1930 году состоялся первый выпуск.

Обратимся к особенностям внутреннего содержания цирков в 1920-х гг. До революции артисты приглашались из-за границы в связи отсутствия своих кадров. И даже несмотря на большие затраты, Центральное управление заключало контракты на будущие сезоны.

На момент 1925 года в Центральное управление цирками входили: Москва (2 центра), Ленинград, Киев, Ростов-на-Дону, Одесса, Орёл, Нижний Новгород, Ивано-Вознесенск и Тверь. Для того чтобы обеспечить доступность посещения цирков, Центральное Управление устанавливает низкие расценки на билеты от 30 коп. до 3 руб., а в провинциальных цирках от 30 коп. до 2 руб. Устанавливалась особая льгота для рабочих: 25% от стоимости билетов, таким образом рабочий может получить билет от 10 коп. до 50 коп.

Однако программа цирков была составлена по старым традициям, а качество выступлений было всё-таки неплохого качества. Репертуар цирка представлялся в тройном единстве: акробатика, дрессура и клоунада. Первые два вида остались верны канонам древнего циркового искусства, а

вот третий вид клоунада целиком видоизменяется по содержанию, оставляя форму почти нетронутой¹.

Театр и кинематография входят в полосу увлечения цирком. В спектаклях вводятся элементы акробатики, силовые акты, клоунада. А на экране 1920-х гг. эта тенденция переориентируется на детективный жанр, насыщенный трюками. В постановках начала XX века наглядно демонстрируется, насколько цирк важен в развитии культуры и как современное зрелище.

Действительно, связь цирка с современными видами зрелищ являлись необходимым для поиска дальнейшего развития искусства. Увлечение цирком, которое происходило и с театром, имеют исключительно внешний признак. Театральные и цирковые дисциплины, на самом деле, имеют глубокие различия. То, что приносится на сцену из цирка должно быть оформлено в планах театральной культуры².

Так, статьи Шкловского о цирковом искусстве («Цирк и искусство», Огонек, 1926, № 24; «Прекрасный, как зебра», Цирк, 1926, № 2) продолжают концептуализовать цирк как вершину искусства и доказывать, что цирк оказывает влияние на литературу и литературный процесс. Описывая цирковые приемы, Шкловский не просто идентифицирует их с литературными, а признает первичными по отношению к литературным приемам.

Идея «циркизации» сценических форм отразилась на важнейших экспериментах в художественной культуре 1920-х гг. и далее и прежде всего, на монтаже как одном из принципов кинематографии, мультипликации и авангардного фотоискусства (монтажные фотоэксперименты А. Родченко). В постановках Филиппа Астлея усматривает принцип монтажа историк цирка Евгений Кузнецов. Об

¹ Пятаева, О.В. Многонациональный цирк России XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О.В. Пятаева. СПб., 2009. С.34.

² Журнал «Цирк». М., 1925. 15 февраля. № 3. С. 4.

«органической связи» цирка и кинематографии пишет режиссер и сценарист Лев Кулешов. При этом он не считает трюковые фильмы, насыщенные цирковыми элементами, ярким примером родства кино и цирка. Связующим звеном между этими двумя видами зрелищ для Кулешова оказывается предельное выявление личностью своих возможностей, для цирка и кино важны не перевоплощение, не подражание (как в театре), а динамическое равновесие всех личностных ипостасей. Ошибка в этих искусствах недопустима, поскольку всегда оборачивается утратой динамического равновесия и влечет за собой трагедию. Цирк, как и кино, для Кулешова – прекрасная возможность динамического равновесия между разными культурными пространствами. Цирковой актер подобен киноленте, так как «не ограничен местом работы» и «кочует по всему миру»¹.

Впервые о циркизации театра заявили в одном из номеров журнала «Жизнь искусства» в 1921 году. В статье К. Н. Державина обосновывалось, что циркизация театра давно уже стоит на своих прогрессивных началах. Но это было не только культурное взаимодействие, а уже новое режиссёрское искусство. Данный приём стал быстро популярным среди масс. Так, в театроведении выделяли три направления.

Первое направление – создание циркового пространства в спектаклях. Самыми известными являются постановки А.М. Грановского «Макбет и Царь Эдип в цирке Чинизелли» в Петрограде (Театр трагедий, 1918) или «Мистерия-буфф» в цирке Саламанского на цветном бульваре в Москве (1921). Опыты, проводимые Грановским, уходили корнями в немецкий театр Макса Рейнхардта. Грановский старался создать атмосферу психологического соединения со зрителем. А цирковое пространство в виде круглой сцены и амфитеатра предоставляло эту возможность.

¹ Burenina, Olga (2007). «Vpervye na arene!»: cirk v russkom kul'turnom prostranstve 1920-1930 gg. In: Schahadat, Schamma; Frank, Susanna. Anfang und Archiv. Festschrift für Igor' P. Smirnov zum 65. Geburtstag. München: Kubon Sagner, 319-340.

Второе направление представлено периодом революционных пантомим. Здесь цирковое представление сближалось с театральным спектаклем. В итоге, театрализованные представления вытесняли элементы цирка. И пантомимы ушли на второй план, цирк начинает возвращаться к традициям старого цирка.

Третье направление соединяет в себе актёрские приёмы и умения, имеющие цирковое происхождение: акробатика, жонглёрство, дрессура, иллюзионизм, клоунада. Сближение касалось движения спектакля в сторону цирковой программы, а оформление было цирковым: реквизит и станки. Внушительное количество спектаклей ставится на этой основе: «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924) В.Э. Мейерхольда, «Принцесса Брамбилли» (1920), «Жирофле Жирофля» (1922), представления и парады Н.М. Фреггера в Мастфоре, «Мудрец» (1923) С.М. Эйзенштейна и др.

Впервые о циркизации театра заговорили применительно к третьему направлению. Выдвигалась проблема театра и низких зрелищ. Так, в статье Мейерхольда «Да здравствует жонглёр!» красной нитью проходит мысль о необходимости для театра цирковой линии, таким образом проблема низкого зрелища самой собой отпадает. В статье автор призывает помочь цирк современному театру пробудить волю, храбрость, чтобы зрители почувствовали примеры воодушевляющего и великого. Причиной возвышения цирка становится изменившееся время. И искусство, отвечающее потребностям времени способны создать именно циркачи. Новое время характеризуется в идеях режиссёра как «эпоха сильных чувств»¹.

Спектакли 1920-х гг. всё ещё сохраняли политическую тематику, строились на коллажном принципе и брали за основу маску как главное в построении образа. О современных тенденциях в театроведении говорит

¹ Мейерхольд, В.Э. Да здравствует жонглёр! / В.Э. Мейерхольд // Эхо цирка. М., 1917. № 3. 1 (14) августа. С. 3.

М.Н. Строев. Он отмечает, что многоплановое зрелище, где «мистерия противостояла буффонаде» заменяется на «балаганное представление».

Традиционное понимание цирка и его использование в театре было сформулировано в программном видении К.Н. Державина в статье «Цирк»¹. Во-первых, автор исходит из того, что цирк и театр происходит от одного корня. Во-вторых, оживление театра возможно лишь при возврате театра к его корням, что отразилось на цирковом искусстве. Поэтому автор заявляет о необходимости поворота театра в сторону цирка. По его мнению, должно произойти возрождение театра с помощью преобразования по образам искусства арены цирка.

Таким образом, циркизация театра прошла эволюцию от цирка через театр к кино. Такая тенденциозность сделала Александрова, Пырьева, Эйзенштейна, Ютчевича известными киносценаристами.

Многие драматурги и театроведы отводили важное место цирковой эксцентрике, которая вошла в театр как трюковые номера. Например, для Мейерхольда акробатика являлась «специальным тренингом», который выступал для раскрытия художественного замысла спектакля. Понятие акробатический трюк, по его мнению, выступает своего рода посредником между актёром и маской. И актёр в этой связи демонстрирует своё отношение к маске. Для цирка является важным как был исполнен трюк, маска же обеспечивает определённую подачу эмоции. Мейерхольд определяет важность содержательной окраски элементов, выполняемых актёром. Можно отметить, что значение акробатики для Мейерхольда заключалась в возможности актёра выразиться.

Клоунада тоже активно использовалась в спектаклях. На сцене, как описывает сам режиссёр, присутствовал цирковой реквизит: бычьи пузыри на палках для хлопанья на голове, небьющаяся посуда, ведра с водой и др.

¹ Державин, К. Цирк / К. Державин // Жизнь искусства. М., 1920. № 523. 6 августа. С. 12.

Элементы театра воздействуют на цирковое амплуа и для того, чтобы изучить последовательность и направленность театрализованного процесса, который сочетался с цирковым, необходимо было создать цепочку так называемых аттракционов. Определим аттракцион, как первичный и главенствующий инструментарий такой мощной конструкции как представление. В театроведении аттракцион определяется как агрессивный, напряжённый момент, когда зритель подвергается психологическому воздействию и вызывает эмоциональное потрясение. Вспомним, Александрова, который ходил по проволоке над зрительным залом. Зритель чувствовал страх за актёра, что приковывало его взор. И это уже был не просто страх зрителя за актёра, а страх человека за актёра.

Если говорить об истоках цирка, то он был привлечён на помощь театру в 1920-е гг. XX века. Появляются множество вопросов о том, для кого предпринимались попытки циркизировать театр и кто в итоге стал зрителем таких представлений. Появляется совсем новый зритель, который относится безразлично к соединению театра с цирком. Причиной является неизвестность такого художественного построения спектаклей. На начальном этапе зритель не понимал, зачем ему в театре показывают цирк.

Массовый зритель плохо знал театральные законы и не понимал, что перед ним происходит. Это подтверждает доклад Р.А. Пельше, который имеет к театру непосредственное отношение. Его выступление, состоявшееся в 1925 году, было посвящено современному театру. Он обращает внимание на само театральное действие. В его словах отражается мысль о непонимании «нового веяния» как циркизация: «я не понимал, что там происходит», – говорил он. Можно ясно сказать, если человек, который понимал в театральном искусстве, не понимает и не воспринимает такое современное искусство, то что говорить о массовом зрителе. Массовый зритель не посещал экспериментальные постановки ни Эйзенштейна, ни Мейерхольда. Но вскоре произошёл обратный процесс, когда на театр возрос спрос именно массовым зрителем. Предвестником этого стало

государство, которое с помощью методов воздействия на общество, своей политикой стало привлекать народные массы в театры¹.

Невостребованность таких авангардных спектаклей заключалась в том, что визуальный ряд не сопровождался словом, то есть зритель сам должен был понимать смысл, а это подразумевало играть в «догадки», к чему он не привык. Важным становится для зрителя не только творческие номера спектаклей, но и сама их тематика².

Таким образом, скажем, что циркизация театра все равно являлась процессом элитарным, хотя цирк был искусством народным. И эксперименты, проводившиеся в 20-е гг. XX века представлялись не просто сферой поиска нового направления, а сферой профессионального искусства.

В ходе данной главы, выявлены некоторые особенности развития цирка в 1920-е гг.:

1. Цирк был плохо оборудован (Актюбинск).
2. Программы чередуются яркими и неяркими представлениями, но номера остаются слабыми (Актюбинск, Армавар).
3. Имеют случаи опасные происшествия (Владивосток – на дрессировщика Горбунова набросился тигр).
4. Организация различных форм представлений: летний цирк (Воронеж).
5. Все ещё традиция балаганных номеров не ушла (Харьков)³.

30-е гг. XX века наполняют советский цирк многими оригинальными номерами. Это номера – физкультурные, актёры которых представлены перед зрителем в костюмах мото-велогонщиков, авиаторов, теннисистов, яхтсменов и пр.

¹ Бардиан, Ф.Г. Советский цирк на пяти континентах / Ф.Г. Бардиан. М., 1977. С. 54.

² Кузнецов, С.Е. Цирковая комедия / С.Е. Кузнецов // Красная газета. М., 1920. № 8. 19 февраля. С. 10.

³ Кузнецов, Е.М. Арена и люди советского цирка / Е.М. Кузнецов. М., 1947. С. 67.

Несомненно, цирк приобретает новое наполнение. И в связи с этим, критик И. Уразов отмечает, что цирк изменяется, хотя может обычному зрителю это не так заметно «присмотритесь внимательнее – и вы увидите, что цирк постепенно изменяет своё лицо». Он сравнивает российский цирк с номерами Запада в стиле варьете, что означает развитие цирка согласно мировым тенденциям.

Например, в номере «Стальные капитаны» братья Мирославские выступали в морских мундирах с акробатическими номерами. А уже их следующий номер под названием «Тигель-Тангель» был представлен в виде комико-акробического сюжета, захватывающий внимание не только номером, но и яркими костюмами. Авиаторы впервые предстали в кожаных куртках и шлемах в номере «Полёт на аэроплане вокруг Эйфелевой башни» под руководством артиста Б. Эдена¹.

Новым аттракционом цирка в конце 1930-х гг. – гонки по вертикальной стене клетки на мотоциклах со львами за спиной. Это было эффектным зрелищем, но со стороны артистов и дрессировщиков крайне сложное. Чтобы добиться желаемого результата, нужно было проделать огромную работу. Так, работая со львами, И.Н. Бугримова говорила о том, как тренировала львов: «Я никогда не сюсюкала с животными, не умаляла достоинства львов ни чрезмерной лаской, ни чрезмерным подавлением их воли. Не мешала льву, так сказать, оставаться львом, создавать свой, львиный образ и характер...». Так, продолжая свой рассказ, она рассказывала о том, какой образ она создала в ходе своей работы её стали называть «женщина-вамп»: «...я впитала принятую тогда манеру подачи номера. Я появлялась среди львов с распущенными волосами, в венгерке, черных лосинах и сапогах. Голова чуть откинута, движения быстрые, четкие, акцентированные».

¹ Шкловский, В. Искусство цирка / В. Шкловский // Шкловский Виктор. Гамбургский счёт. Статьи - воспоминания - эссе. (1914-1933). М., 1990. С. 106.

В репертуаре артиста могло быть несколько номеров, совершенно различных по стилю. Актриса Бугримова выступала не только с номерами дрессуры, в её репертуар вошли номера с верховой ездой. Но постепенно образ актрисы приобретает новый стиль. Поначалу превалировали номера в испанском стиле, где актрисе нужно было исполнять роль «ковбоя или испанца». В последующем она стала «белокурой наездницей в амазонке и цилиндре», где движения, производимые ею, были плавные и мягкие. Видно, как цирк даёт возможность перевоплощения и игры с «масками».

Огромное влияние на цирк оказывали стили варьете и мюзик-холл. И в связи с этим художник театра Н.П. Акимов высказывался о том, что не всё можно брать на вооружение из этих стилей. Особенно, он отмечает «показ голых тел и навороты бессмысленные, ошарашивающей рекламы, — резко противоречат основам советского цирка». В его словах коренится всё-таки отрицательное отношение к новым веяниям в цирке и склонность к традиционному искусству.

Критерием для оценки спектакля при советском режиме стало воздействие на зрителя, в какой бы форме это не подавалось. Но для советского зрителя важно было раскрытие содержания сюжета спектакля. Выдвинулось решение для раскрытия содержания в полной мере: внимание зрителя должно акцентироваться, на меньшее количество вещей, ведь тем выгоднее используется внимание на каждую вещь в отдельности¹.

Таким образом, сложились две противопоставленные друг другу школы цирка: советская и западная. Западный мюзик-холл стоял на позициях, что именно роскошь на арене способствует раскрытию потенциала спектакля, когда в то время СССР задалось совсем иным направлением работы.

В первую очередь, выбирая номера, цирк обращается к запросам зрителей. Так, в 1930-е гг. преобладали сюжетные и тематические

¹ Гвоздев, А. Десять лет Госцирка / А. Гвоздев // «Жизнь искусства». М., 1928. № 9. С. 8.

пантомимы, которые обыгрывались клоунадой, парадами-прологами. Впервые в них находят своё отражение исторические и темы патриотического характера. Обращаясь к проблемам современности, цирк затрагивает проблемы нравственности и морали, которые он черпает из произведений русской классики и советской современной литературы¹.

К началу 1930-х гг. на манеже уже прошли несколько десятков спектаклей различной направленности. Так, к десятилетию Октября специально была подготовлена пантомима «Октябрь на арене». В постановке приняли участие акробаты, эквилибристы и также включили конные номера. Данное представление продемонстрировало достижения СССР и подвергла осмеянию всех её врагов. И обозначила ориентиры для дальнейшего наполнения идейно-художественным содержанием постановок к знаменательным датам в истории СССР².

Среди первых сюжетно-тематических цирковых спектаклей выделилась постановка пантомимы Маяковского «Москва горит». Жанр, к которой определили его режиссёры С. Радлов и А. Петровский стал «меломимой». Это произведение было специально написано для цирка. И это жанровая характеристика вошла в историю цирка и получила своё развитие. Темы революций 1905 и 1917 года оценивались как прогрессивные и рассматривались как переход цирка «на новые рельсы». Спектакль был представлен в новом стиле – агитплакат, где нашли своё отражение три разных стиля: пародия, сатира, гротеск. На самом деле, театр показал в этом спектакле много нового, чего не показывалось раньше³.

1930-е гг. привнёс в цирк новые темы выступлений, художественные образы и костюмы, усложнённые трюки. Таким образом, советский цирк растёт и совершенствуется, расширяя свои возможности новыми

¹ Коз, З. Вся жизнь в цирке / З. Коз. М., 1963. С. 57.

² Конев, Ф. Полвека под куполом цирка / Ф. Конев. М., 1961. С. 128.

³ Дмитриев, Ю.А. Советский цирк сегодня / Ю.А. Дмитриев. М., 1968. С.170.

постановками. Так, режиссёры А. Дикий и Э. Краснянский возродили парады-прологи, которые придали новую форму и содержание представлению. Такая форма задавала тон выступлению актёров: героический, лирический, исторический или комедийный. И объединив номера общей тональностью, создаётся целостный сюжет.

Парады-прологи как постановки стали иметь преимущественно художественное значение¹. В них находят отражение актуальные темы современности: борьба за мир, дружба народов, достижения советских людей в труде в космосе, праздничные торжества и народные обряды. Например, в прологе к спектаклю Армянского цирка была показана свадьба, которую праздновали в дни празднования урожая. Цирковые артисты этого жанра выступали в качестве акробатов, канатоходцев, фокусников, клоунов. Их костюмы были схожи с карнавальными.

Кажется, цирк создан для воплощения сказок. Здесь есть все возможности для полетов, «исчезновений», «превращений», которые во многом совершаются при помощи трансформации декоративного оформления и костюмов. Но не только сказки. Приключенческие и фантастические постановки также смотрят с удовольствием. И здесь художником используется все многообразие изобразительных средств и постановочных эффектов.

¹ Рындин, В.Ф. Художник и театр / В.Ф. Рындин // ВТО. М., 1966. С.56.

Глава II. Зрелищные виды искусства как средство и объект государственной политики в 1940-х гг.

§ 1. Развитие киноискусства в СССР в период Второй мировой и Великой Отечественной войн и в послевоенное время

Нападение Германии на Советский Союз потребовало коренной перестройки всей страны на военный лад. Это затронуло не только экономику и промышленность, но и досуговую и общественную жизнь. В годы Великой Отечественной войны роль агитационных фильмов и самого кинематографа возрастает в разы.

Первым масштабным проектом в рядах кинематографистов стали короткометражные фильмы, которые вышли объединенные в один сборник под названием – «Боевые киносборники». Это был своего рода отклик на события войны со стороны советского киноискусства. Такую идею выдвинули совместно режиссеры Москвы и Ленинграда и сразу же получили одобрение в Комитете по делам кинематографии. Авторами, фильмы которых вошли в этот сборник стали: Г. Александров, Б. Барнет, С. Герасимов, П. Пудовкин и др. Таким образом, за весь 1941 год работы практически в прифронтовых условиях создатели сумели выпустить семь «Боевых киносборников».

Битва на Волге, изменившая ход войны, возобновила художественные постановки кинофильмов. На начало 1942 года были восстановлены основные залы и студии, которые были повреждены в ходе войны. Знаменитая студия Союзмультфильм организовала производство военно-технических фильмов. В это время разворачивается активная деятельность студийных организаций.

Но в 1942 году постановки невозможно было ставить ни в Ленинграде, ни в Москве. И труппы начинают свои гастроли на Кавказе и Средней Азии, где не было военных действий.

Почти все полнометражные фильмы снимались до 22 июня до 1941 года, поэтому во второй половине этого же года приходилось монтировать эти полнометражные фильмы, так как в военных условиях невозможно было заснять полноценной картины. Это были постановки С. Герамимова («Маскарад»), А. Роу («Конёк-горбунок») и Г. Рошаля («Дело Артамоновых»).

И первым таким полнометражным фильмом, который был сделан в преддверии войны, стала экранизация романа Николая Островского «Как закалялась сталь» (режиссёр И. Донской, 1942). Слава к режиссёру пришла только после экранизации трилогии по Горькому.

Подлинный героизм советских людей отобразился в полнометражном фильме «Машенька». Он задумывался и еще до начала войны, но так как его не успели доснять, поэтому продолжим в апреле 1942 года в Алма-Ате. Фильм был близок зрителю, ведь там показывали знакомые чувства и мысли простых советских граждан, которые не исчезли никуда у человека и во время войны. В постановке отобразили жизнь героев и их фронтовую деятельность¹.

Главной темой в советских фильмах начала войны стал поиск типичных образов, которые будут понятны и знакомы простому народу. Это были портреты защитников родины, представленные в фильмах 1942 года в полной мере. Примерами таких фильмов являются – «Непобедимые», «Сын Таджикистана», «Секретарь райкома» и другие².

Позже темами кинофильмов станут – партизанское движение, борьба отрядов Советской Армии, которые оказались в тылу врага. Например, в фильме «Она сражалась за Родину», посвящённому деятельности партизанского отряда и его борьбе с врагом. Главная сюжетная линия посвящается одному герою и его жизненном пути в партизанском отряде.

¹ Летопись российского кино: В 2-х т. / Сост. П.А. Багров, Г.Н. Бородин, В.Е. Вишневский / под ред. А.С. Дерябин. М., 2007. Т. 2. 1930–1945. С. 309.

² Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания / Сост. С.Д. Воронин, Т.М. Горяева, Н.К. Дрезгунова и [др.]. М., 2006.

Здесь ярко представлен путь простой колхозницы до народной мстительницы, которая готова до последнего защищать свою Родину¹.

В годы войны также издавались исторические фильмы, где создавался образ народа, который представлял себе режиссёр. Роль историко-революционных фильмов была очевидна по воздействию на человека. Это было главной задачей таких постановок в годы войны. В фильмах обращались к прошлому и стремились создать подвиг целого народа, через отдельные образы начальников или простых людей, которые стали героями в ходе каких-то событий и это было вполне закономерно. Таким образом, государство укрепляло свой авторитет с помощью образов героев и даже порой выдуманных людей, что делало государство сильнее и ему верили. Сильная личность, например, командующего и его блестящее воинское искусство, всегда были первыми факторами воздействия на массы².

Работы Г. и С. Васильевых в основном и были посвящены народу и его героической борьбе против фашизма. Ярким примером является фильм «Оборона Царицына», где режиссеры поставили перед собой задачу показать отношения армии и руководства через связь простого служащего с полководцем. Им казалось, что фильмы военных лет должны отображать героизм народных масс в борьбе за новую жизнь, которую, несомненно, должны претворять в жизнь все без исключения, то есть целый народ, тогда точно не обойдётся стороной громкое слово «Победа»³.

Большое внимание уделялось постановке исторических картин. Выпущены были такие грандиозные ленты, как «Оборона Царицына», «Иван Грозный» (1 серия), «Кутузов» и ряд других.

¹ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы / Сост. Л.В. Максименков, К.М. Андерсон, Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая. М., 2005.

² Власов, Н.П., Дробашенко, С.В. Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941-1945): Учебн. пособие / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, каф. киноведения / под ред. Власова Н.П. М., 1999. С. 170.

³ Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания / Сост. С.Д. Воронин, Т.М. Горяева, Н.К. Дрезгунова и [др.]. М., 2006.

Советский экран во время войны, по мнению, Андре Базена смог увидеть то, что не увидишь в обычное мирное время. Это его особенность «запечатлеть мгновение», тем самым показывая суть исторического процесса с его противоречиями. Советское кино в годы войны пережило много событий: фронтовые и военные положения и осады, упадок и поднятие духа. Всё это на себе прочувствовало кино. Во время Великой Отечественной войны снимались хроники и репортажи, смонтированные на скорую руку, их называли «агитками» до постановок, которые становились шедеврами мирового искусства.

Как только узнали о начале войны, кинооператоры сначала не поверили, но потом сразу же отправились на передовую. Они участвовали в тылу на киностудиях, которые подвергались бомбежкам, когда многие предприятия стали эвакуироваться, кинематографисты сравнивались с фронтовиками, которые бились с врагом. Призыв, который поныне захватывает дух: «Всё для фронта, всё для Победы!».

Вот такая статистика фонда выпускаемых фильмов в годы войны: более 100 художественных игровых фильмов, около 100 полнометражных документальных и фронтовых выпусков, которые появились на экране всего за четыре года. Эти данные свидетельствуют о том, что, несмотря на все тяготы войны кинематографисты и видеооператоры участвовали в боевых сражениях, вынося тяжелейшие условия войны. Даже порой работали сверх своих сил, как и вся страна. Фильмы, которые снимались во время войны, были преданы забвению по наставлению высшего руководства. Это сыграло свою роль, ведь имена многих кинорежиссёров были забыты, хотя позже они получают признание великих мастеров кинорежиссуры¹.

Государственная политика в годы войны опиралась на пропаганду, каким и стал экран для советских людей. Цели были просты: это

¹ Живые голоса кино: говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-40-е годы). Из неопубликованного / Сост., подгот. текста, вступ. ст., прим. ук- ли Л.А. Парфёнов. М., 1999. С. 211.

пробуждение истинного патриотизма, постепенное воспитание ненависти к врагу и внушение того, что победа будет скоро. Был проведен такой опыт, когда призыв выполняли не сами бойцы, а известные актёры в образах различных героических персонажей. Например, в киноновелле Чапаев пришлось заменить концовку на то, что он проходит различные испытания, уходит от вражеских пуль, переплывает через реку и в конце произносит пламенную речь, которая посвящена новобранцам, пропагандировавшая биться с гитлеровцами изо всех сил. Также примером является эпизод из Киносборника № 4, где почтальонша Стрелка, игравшая письмонощицу, тоже произносила пламенные речи, которые заставляли задуматься¹.

Драматические сюжеты короткометражек в боевых сборниках были отмечены такими характеристиками, как беспомощность и инфантильность, хотя режиссеры были известные личности – Александров, Барнет, Козинцев, Трауберг и Юткевич. Например, примечательны такие сюжеты: когда деревенские подростки берут в плен фашистов или когда девушки колхозницы расстреливают целую роту, а обычные граждане разоблачают шпионов, что своей сути являлось абсурдным.

С художественной стороны короткометражки, которые делались в павильонах декораций, тоже были слабыми. Ещё наиболее приемлемая работа – «Пир в Жирмунке» Всеволода Пудовкина. Суть сюжета: старуха-крестьянка приглашает оккупантов на ужин и они пробуют разные угощения, когда в то время подсыпает в еду яд. Задумка режиссёра сводилась к тому, что должны были умереть и гости и старуха. Мораль данного эпизода состояла в том, что человеку не пристало судить других, а тем более наказывать их таким способом. Однако, этот сюжет был оценён С. Эйзенштейном и весьма положительно. Он назвал его «сусанинским».

Григорий Козинцев вспоминал, что в Ленинграде горели склады, начинались бомбежки, когда в то время «мы снимали для фронта». Для

¹ Кино на войне: Документы и свидетельства / Сост. В. И. Фомин. М., 2005.

него было важно лишь одно, что они будут причастны к всеобщему труду на фронте, хоть и в виде показа своих фильмов. Поднятие духа солдат – вот что было основной целью деятелей культуры. Например, экран мог подвешиваться над землянкой на двух шомполах, которые были воткнуты между двумя брёвнами. И этого было достаточно¹.

Чуть позже в Боевые киноборники вошёл такой жанр, как концерт фронту, который был заснят на пленку. Там фигурировали в основном номера любимых исполнителей. Например, Клавдия Шульженко – Синий платочек, Лидия Русланова и звезды Большого Театра с балетными и оперными номерами, также Михаил Царёв со стихотворением «Убей его» Константина Симонова. А обыгрывать сюжет должна была подводка в виде киносюжета: киномеханик, роль которого уже тогда исполнял Аркадий Райкин, развозил по военным частям коробки с пленкой. Таким образом, показывается некий призыв в его словах – «бить врага крепче». То есть, это служило своеобразным предисловием и для того, чтобы обыграть номера известных и талантливых исполнителей.

Кинематограф сороковых годов не дал таких ярких образов, как яркий плакат «Родина-Мать зовет» или очерки Ильи Эренбурга или карикатуры Кукрыниксов. Но было понятно одно, что это всё делалось для патриотического подъёма и сплочения народа. Можно заметить, что отводилось первостепенное место именно кинематографу как фактору воздействия на разгром врага. Другие же страны оценивали советский экран, как правдивый источник информации о положении дел на Восточном фронте и о мужестве и страданиях русского народа. И эту миссию на себя взял военный кинематограф 1941-1945 гг.

Роль кинооператоров в обширности отснятого материала неизмерима. Они также проходили вместе с простыми солдатами по полям

¹ Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания / Сост. С.Д. Воронин, Т.М. Горяева, Н.К. Дрезгунова и [др.]. М., 2006.

сражений, и их главным оружием являлась камера. По статистике, каждый пятый из них не вернулся с войны. По дороге войны прошли 250 кинооператоров¹. После войны стали устанавливать мемориальные доски на киностудиях и в домах кинематографистов, где их имена записывались золотыми буквами. Их героическая работа насчитывает более 3 млн метров киноплёнки².

В годы войны особое значение имела хроника и документальные фильмы. Так, первые фронтовые репортажи были просты и бравурны. Они были схожи с обычными игровыми сюжетами Боевых киноборников. Документалист Владислав Микоша, который всю войну прошел с камерой в руках в своих воспоминаниях отмечал: что снимали сюжет и «мы видели только героизм». Он описывает, что его представление о героизме до войны было совсем иным. И здесь он определяет героизм, как преодоление страха, страданий, боли, преодоление обстоятельств и преодоление самого себя. Нужно сказать, что выпуск хроникальных материалов и художественных сюжетов был ограничен военной цензурой. Поэтому чтобы издать какой-то фильм потребовалось идти против государственных установок, и вся эта система выпуска фильмов была сложной. Причины для запрета были во многом ясными: власть оберегала народ от картин, которые можно было увидеть на войне, в основном – это смерть. Конечно же, они боялись, что поражения, которые терпел Советский Союз, могут стать оплотом недоверия к государству, что отразится на мышлении людей, поэтому допустить этого они не могли³.

К 1942 году Александр Долженко провозглашает совершенно иной принцип – «необходимость раздвинуть границы дозволенного» в искусстве. Он говорил: на сегодняшний день «экраны требуют виселицы».

¹ Смирнова, Д. Они снимали «За Родину» / Д. Смирнова // Искусство кино. М., 2000. № 5. С. 137–143.

² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы / Сост. Л.В. Максименков, К.М. Андерсон, Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая. М., 2005.

³ Великая Отечественная война (1941–1945): Каталог кино-видеоматериалов. М., 1994. Ч. 1: Каталог хроникальных документальных материалов.

И красноречиво писал: «Земля содрогается от немецких жертв и что враг не забудет нас никогда». Это был некое признание нашему русскому народу в его мужестве и силе. После войны были сохранены записные книжки Довженко, которые содержат в себе факты, свидетельства и наблюдения автора о военных действиях. Многие из этой книги вошло в сценарий «Украина в огне» об оккупации этой территории, где режиссёр изобразил все бедствия и страдания населения, которое не было никем защищено, что была неприемлемо для показа в рамках военной цензуры.

Военная цензура жёстко контролировала выход всех киноматериалов на экраны страны. Но всё-таки появлялись фильмы: это разгром немецких войск под Москвой, боевые действия в декабре 1941 по январь 1942, успех Красной армии на подступах к Москве. Все эти события собрали в единую картину режиссёры Леонид Варламов и Илья Копалин, основываясь на съёмках 15 операторов, которые работали под обстрелом в необыкновенно дикий мороз¹.

Переломный момент в войне настал. Это сказалось и на военном и на политическом положении государства. И настаёт новый этап, который приобретает новые очертания. Теперь вера в Победу стала стимулом людей и уже прошлая страница войны была перевернута. Эту веху зафиксировал фильм «Разгром немецких войск под Москвой».

В этом фильме были отображены: кадры парада на Красной площади 7 ноября 1941 года, трупы военнопленных и расстрелянных партизан, сгоревшие дома и веселицы в Волокамске и выбитые окна Новоиерусалимского храма. Также в картине был показан разгромленный дом - музей Льва Толстого в Ясной Поляне и сгоревший дом Чайковского в Клину. Этот фильм, с одной стороны, давал надежду народу, ведь в истории войны это был первый сбой со стороны врага. А с другой стороны, фильм вызывал и противоположные эмоции. Впервые все увидели

¹ Там же.

истинное лицо германского фашизма. В последствии в 1942 году американская киноакадемия присудила фильму премию «Оскар» за лучший документальный фильм. А в самой Америке фильм был назван «Москва наносит ответный удар».

Сталинград (1943) – монтажный фильм Л. Варламова на основе героических съемок сталинградских операторов, запечатлевших эпопею великого волжского сражения: в смоленском лесу (1943) Г. Боброва, Орловская битва (1944) оператора А. Софьина и множество других документальных лент, больших и малых, сохранили для будущего подвиг народа. К документалистике во время войны обращаются и ведущие режиссеры игрового кино: Александр Довженко, Сергей Юткевич, Юлий Райзман. Битва за нашу Советскую Украину, Освобожденная Франция – эти полнометражные документальные картины впечатляют не только материалом, но и мастерством монтажа, режиссерским темпераментом, четкостью художественного замысла. Каждый из этих больших, по сути, художественно-документальных фильмов, продолжающих традиции Дзиги Вертова, запечатлевал какой-либо один исторический этап войны до Берлина Райзмана, до окончательного крушения гитлеровского рейха¹.

Постановщик и группа фильма Берлин находились на фронте, продвигаясь к германской столице вместе с 5-й ударной армией 1-го Белорусского фронта. Кинематографисты каждый вечер объезжали передний край. 30 апреля 1945 года оператору Ивану Панову, прорывавшемуся с камерой в руках к рейхстагу вместе со связным автоматчиком, удалось из окна четырехэтажного дома на левом берегу Шпрее запечатлеть минуты агонии бывшего парламента: изрешеченные пулями стены, дым из проемов, обломки колонн. Через несколько минут начался последний штурм. Вместе с воинами, держа аппарат наготове, в

¹ Великая Отечественная война (1941–1945): Каталог кино-видеоматериалов. М., 1994. Ч. 1: Каталог хроникальных документальных материалов.

здание под градом фашистского свинца ворвался кинооператор Иван Панов, а через несколько мгновений над куполом рейхстага взвилось красное Знамя Победы. Фильму Берлин можно было бы дать подзаголовок Сюита Победы, что соответствовало бы эмоциональному контрапункту, который лежит в основе монтажа, музыки этой удивительной картины.

Когда гитлеровские войска стояли уже на подступах к Москве, кольцом окружали Ленинград, было не до производства художественных картин. 14 октября эшелон Мосфильма двинулся на восток, увозя творческий коллектив студии вместе с группой срочно эвакуированных ленфильмовцев. Через бескрайнюю страну в неизвестность ехали две недели. В городе Алма-Ате на базе строящейся местной киностудии скоростным порядком оборудовали павильон и за три месяца создали Центральную объединенную киностудию художественных фильмов (ЦОКС), под чьей маркой выйдет ряд выдающихся художественных фильмов, в том числе Иван Грозный Эйзенштейна. Украинские кинематографисты и Киевская киностудия обосновались в Ашхабаде. Часть кинематографистов из европейской части страны эвакуировалась в Ташкент. Глубокий азиатский тыл приютил и сохранил советское кино¹.

Военные фильмы всегда искренни, взволнованны, неподдельны. Оставленные города и села, пылающая огнем земля, кровь сотен тысяч, неподготовленность страны к войне (вопреки громким заверениям пропаганды) решительно изменяют общий тонус экрана. Страдание, боль, разлуки, потери, слезы, голод, страх – все это, изгнанное с экрана в 1930-х, вынуждена была легализовать война.

После 1945 года развитие военной темы последовательно проходит два этапа. В последние годы жизни Сталина доминирует так называемый художественно-документальный жанр – «штабные фильмы». Это помпезные полотна, многотысячные массовки, батальные сцены,

¹ Кино на войне: Документы и свидетельства / Сост. В.И. Фомин. М., 2005.

многофигурные композиции «генералитета», где в центре – высвеченные лучами генералиссимус, великий стратег, гений, образ которого становится сакральным, обожествляется. Для этого готовились и мощные постановочные ресурсы, и новая концепция событий. Согласно последней, ход войны, ее победы, ее неизбежный и предвиденный победоносный исход – все решалось не на полях сражений, а единоличной волей великого стратега¹.

Просматривая фильмы 1945-1949 годов один за другим, можно наблюдать, как нарастает славословие, которое в дальнейшем назовут культом личности, и как подвиг страны, выстоявшей в жестоких испытаниях, персонифицируется в Верховном главнокомандующим. Одновременно народ становится лишь риторической фигурой и упоминается формально-обязательной скороговоркой. Естественно, подобный тон мог зазвучать на экране лишь после того, как гитлеровский натиск был остановлен в Сталинградской битве. Фильм со знаковым названием «Великий перелом» (1945) открывает цикл сталинского военного апофеоза, хотя самого вождя на экране здесь еще нет, – он, «творец Победы», где-то в сакральном кремлевском закадровом пространстве. Действие разворачивается летом 1942 года в городе у великой реки – подразумевается, хотя и не назван, Сталинград².

Крепко построенный сценарий апробированного советского киносценариста Бориса Чиркова давал первый и достаточно успешный пример экранного действия, накал которого порождается самими перипетиями военной операции, «драмой стратегий». Но в структуре фильма произошла знаменательная смена ориентиров: начав с попытки анализа сражения как поединка воинских интеллектов, авторы (добровольно или вынужденно?) пришли к подобоострастному восхвалению

¹ Устинов, А.В. Война в объективе: Великая Отечественная война в репортажах, воспоминаниях и размышлениях военного фотокорреспондента газеты «Правда» / А.В. Устинов. М., 2005.

² Образ врага в исторических фильмах 1930-1940-х годов // Отечественная история. М., 2003. № 6. С. 31–46.

Верховного главнокомандующего. Но все же культ Сталина-военачальника тут еще несколько уравнивался мастерским портретированием «рядовых советских генералов», а вот авторы следующих «художественно-документальных» фильмов уже без этого переходили на возвеличивание Сталина¹.

«Третий удар» Игоря Савченко (1948) и «Сталинградская битва» Владимира Петрова (1949) – огромные, с мощнейшими массовками, длинные (в двух сериях), невероятно скучные батальные полотна. Экран как бы пишет историю Великой Отечественной войны, реконструируя ее узловые моменты – по первоначальному плану в «художественно-документальном жанре» предусматривался показ всех десяти ударов 1944 года, предваряющих битву за Берлин².

По эволюции военного фильма можно читать послевоенную историю СССР, смену исторических периодов, патернализм власти и тайное сопротивление художников. Новые и новые интерпретации военных проблем и событий неопровержимо свидетельствуют о всеобщем духовном значении памяти войны – для народа, для искусства, для идеологических установок.

§ 2. Театральная жизнь советского государства в 1940-е гг.

Именно Великая Отечественная война дала толчок возвращения искусства к своим истокам. В первую очередь, это затронуло само общество. В ходе этих событий они менялись: кто-то пострадал в годы революции, кто-то в годы сталинских репрессий. И это не могло пройти бесследно. Людям пришлось расплачиваться за ошибки и просчеты государства как самого Сталина, так и советских политиков.

¹ Великая Отечественная война (1941-1945): Каталог кино-видеоматериалов. М., 1994. Ч. 2: Художественные фильмы, спектакли, песни.

² Зоркая, Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. М.: Белый город, 2014. С. 343.

Война доказала многое в том числе и то, что личность не может ограничена быть только классовыми интересами. И в обществе стали возникать совсем другие приоритеты и чувства, где слепая вера в святость власти уже не действовала. Перестройка общества может быть осуществлена либо в период расцвета, либо при кризисах. Вот таким моментом для советского общества стала война. Государство этот момент использовало для распространения идей социализма, которые строились на базовых принципах: человеческого достоинства и уважения к личности.

Люди уже не хотели жить в страхе, они стали смелее и увереннее в себе. О началах этого духовного выздоровления прекрасно сказала поэтесса О. Берггольц:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень, тащилась по пятам,
Таковыми мы счастливыми бывали,
Такой свободой бурною дышали,
Что внуки позавидовали б нам¹.

Возрождение культурного наследия продолжало идти до 1991 года, когда рухнула государственная система СССР. Возвращение искусства в традиционное русло предопределило нелегкий исторический процесс для страны. История отечественной культуры насчитывает три рывка, которые произвели выдающиеся мастера в области культуры, которые не раз отмечались вдохновением, своим профессионализмом и новаторской мыслью.

В военное время издаются статьи, ставятся спектакли, посвященные именно этому трагическому времени. За фактами суровой военной жизни многие не осознают что, это были всё те же люди, которые тянулись к прекрасному, мечтали о праздниках и жаждали культурной радости.

¹ Берггольц, О.Ф. Февральский дневник / О.Ф. Берггольц. М., 2015. С. 32.

Исполнение этой функции на себя взяли все культурные учреждения, организовавшиеся в театральные бригады и фронтовые театры. Рискуюя своей жизнью, они выступали даже в тех местах, где буквально разрывались пули. Режиссер И.М. Раевский отмечал, что зрительно нужно было представлять высокое искусство, ведь он не по своей воле был оторван от семьи и от дома. И хотел увидеть что-то необыкновенное, такое искусство, где преобладало торжество жизни и справедливость¹.

Время требовало мужества от всех, и люди искусства, доказали, что оно им не чуждо. Связь людей культуры с нависшей опасностью над страной, единство со своим народом, обрела очень динамичные формы, рожденные военной обстановкой: репертуар пополнялся новыми пьесами отечественных драматургов, посвященными победе. Также были очень популярны отечественные и зарубежные комедии.

Ю.А. Завадский высказывался о содержании искусства в то время: «И в минувших событиях войны, и в тех, которые ещё предстоят, есть одна... самая значительная тема – это тема величия советского человека, глубины и самоотверженности его патриотизма, безграничной веры в правоту своего дела и в победу его высокого героизма. Наше искусство обязано раскрыть эту тему... показать зрителю и читателю героя нашего времени, его характер, его биографию, его психологию». Заявление это касалось как гражданского, так и военного зрителя.

Если в начале войны преобладали пьесы, посвященные «легкой» победе, то уже в 1942 году писатели и артисты стали осваивать более сложный материал: он раскрывал всю тяжесть и боль военного времени, готовил к испытаниям, через которые предстояло пройти. Так в 1942 году родились пьесы, которые отнесены к наиболее значимым в годы ВОВ:

¹ Дробашенко, С.В. Проблемы теории документального кино: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения / С.В. Дробашенко. М., 1980. С. 23.

«Нашествие» Л. Леонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова.

23 июня 1941 г. Пленум ЦК профсоюза работников искусств принял «Обращение ко всем творческим работникам», в котором задача театрального искусства заключалась в обслуживании частей действующей Армии и Военно-Морского флота.

Как правило, у фронтовых бригад не было цельного репертуара, он складывался из различных спектаклей, концертных программ, сценок¹.

Фронтовые бригады были созданы при всех ведущих театрах страны. Только в Москве за годы войны их было создано свыше 700. Но, несмотря на многочисленность фронтовых бригад, они не могли полностью удовлетворять потребности Армии, поэтому в конце 1941 г. – начале 1942 г. стали активно создаваться фронтовые театры и фронтовые филиалы различных стационаров².

Стали создаваться бригады артистов, которые отправлялись с выступлениями на фронт.

Традиция выездов театральных коллективов на фронт и в воинские части в СССР начала складываться ещё во время Гражданской войны. Начало этому было положено двумя декретами: Совета Рабочей и Крестьянской обороны от 7 апреля 1919 г. и Совета Народных Комиссаров от 26 августа того же года, в которых сообщалось о необходимости театральным коллективам выезжать на фронты с концертами³.

К концу гражданской войны вся практика фронтовых концертов упразднилась. В 1923 году Всерабис утверждает постановление «О культурном шествии Союза работников искусств над Красной Армией». Если говорить о регулярности такого рода фронтовых выступлений, то они были нерегулярными, а лишь эпизодическими. Уже с начала Великой

¹ Зоркая, Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа / Н.М. Зоркая. М., 2010. С. 67.

² История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 2. 1801-1825 / под ред. Холодов Е.Г. (гл. ред.) и др. М., 1977. С. 126.

³ Комков, Г.Д. На идеологическом фронте Великой Отечественной войны / Г.Д. Комков. М., 1983. С. 120.

Отечественной войны пришлось организовывать эту работу заново. Так, за 1938 год было проведено 13890 концертов, а за июнь 1941 по июнь 1942 во всех фронтах и в тылу было проведено более 150 тысяч концертов и спектаклей¹.

Перед войной вошли в ход различные формы шефской работы. Это постановки полноценных спектаклей и больших концертов, но работать на прифронтовых зонах было нереально из-за большого количества человек и их обеспечения. Поэтому стали организовываться малые формы показа: это сценки, скетчи, массовые песни, с помощью которых можно было петь и привлекать бойцов в их представления².

Зритель в военное время был специфичен. Точное описание военному зрителю дал режиссер МХАТа И.М. Раевский. Он говорил о том, что в своих постановках актёры обращались к обыкновенному человеку, который был оторван от семьи в силу военного бремени и который должен был идти воевать. Всё это делало его мрачным и замкнутым. Но с другой стороны, этот зритель был необыкновенный. Он отличался искренностью, поэтому для него готовилось высокое искусство, которые преподносило такие лейтмотивы, как справедливость, правда и торжество жизни.

В стационарных московских театрах репертуар был насыщен объектами отечественных драматургов, естественно посвященных войне и победе над Германией. Также в обиход входили классические русские и зарубежные комедии. Сначала в драматургии и в театральном репертуаре преобладало настроение легкой победы, но потом ближе к 1942 году оно поменялась кардинально. А. Сурков замечал, что часто завтра давалось неправильная ориентировка простым людям, которая была заведомо ложный «ведь они ещё не знали, какие испытания им придется пережить». И напоследок говорил о том, что «мы слишком облегченно изображали войну». В театре переломом является 1942 год, когда приходит осознание,

¹ ГАРФ. Ф. 5507. Оп. 2. Д. 2. Л. 4.

² ГАРФ. Ф. 5500. Оп. 2. Д. 20. Л. 54

что нужно осваивать более сложный материал, который будет раскрывать всю тяжесть и горечь военного времени¹.

Таким образом, в 1942 году появляются знаменитые и значимые для театроведения пьесы времен войны: «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» Корнейчука «Нашествие» Л. Леонова. Они ставились почти во всех театрах страны, особенно в московских².

23 июня 1941 года пленум ЦК профсоюза работников искусств принимает «Обращение ко всем творческим работникам», где главной задачей выдвигается обслуживание частей действующей Армии и военно-морского флота. И с этого момента начинается активное создание бригад артистов, которые бы выезжали на фронт и выступали перед бойцами. И уже через два месяца после принятия положения на пятом и шестом этажах ВТО четыре фронтовые бригады начинали репетировать свои концерты.

Режиссёр В.И. Немирович-Данченко высказывался на этот счёт, утверждая, что советский театр способен на многое и в этом плане его работа будет наиболее нужной для осуществления поддержки Красной Армии. Он отмечал, что бригады будут способствовать «осуществлению всенародных задач защиты Родины и помощи Красной армии в разгроме врага»³.

Сами фронтовые бригады образовывались из главной бригады Центрального театра и Малого театра Красной Армии. Первопроходцами фронтовых поездок стала бригада московских актёров различных театров. Уже во второй месяц войны они выехали в район Вязьмы. Руководил этой труппой директор Мосэстрады Б. Филиппов. Выступление началось на Западном фронте. В труппу входили: В. Хенкин, М. Гаркави, И. Гедройц и Л. Русланова и другие.

¹ РГАЛИ. Ф. 960. Оп. 2. Д. 20. Л. 200.

² К истории ВГИКА / под ред. М. П. Власова. М., 2004. Ч. 2: (1935–1945).

³ Москва – фронту. 1941–1945. Сборник документов и материалов. М., 1966. С. 345–378.

В Москве было создано более семисот фронтовых бригад, но даже они не могли полностью обслужить Красную армию, поэтому в конце 1941 года создаются новые фронтовые театры и их филиалы. Солдаты требовали от актёров целых постановок и спектаклей, а не скетчей или коротких цен. И это было только под силу полноценным театрам, которые по своим масштабам были многочисленными. Наполнялись эти бригады уже опытными актёрами, которые ранее выезжали на фронт. При многих крупных театрах были созданы такие выездные бригады. Впоследствии их будут называть «передвижными театрами».

Первым из таких театров стал театр имени Ленинского комсомола, который в то время сформировал собственный ансамбль в рядах Народного ополчения. Этот коллектив стал популярен, что и предопределило дальнейшую его судьбу. В сентябре 1941 года ансамбль реорганизовался во фронтовой театр. Уже там получает название «Искра». И заметим, что это один из тех театров, который проработал вплоть до дня Победы¹.

Наиболее ценным источником по изучению истории работы фронтовых бригад являются воспоминания, ведь именно в рассказах очевидцев и участников можно обнаружить самые точные и яркие детали происходящего.

Уже после войны в 1968 году народный артист СССР П.А. Константинов давал интервью журналу «Театр», где рассказал о выступлениях в составе бригады Центрального театра Красной армии в Жмеринке, откуда они уезжали на последнем санитарном поезде. В войну ощущалась нехватка медицинского персонала, поэтому актёры выступали в роли санитаров, женщины были сиделками, — вспоминает актёр. Участникам фронтовых бригад во время фронтовых поездок нужно было становится не только актёрами: несколько часов подряд не выпускали из рук носилки, помогали ухаживать, подносили медикаменты, кормили

¹ Герасимова, Н.П. Патриотическая деятельность московских театров в годы Великой Отечественной войны: дис. ... канд. истор. наук / Н.П. Герасимова. М., 1988. С.105.

раненых и т.д. А остальное время, которое у них освобождалась, они давали концерты. Труппа, в которую входил Константинов, многие из его товарищей вспоминали: что сам поезд, на котором они уезжали шел медленно. Например, 5 или 6 км пройдёт остановится. Открываются двери и баянист выходит на подножку вагона и начинает играть. А изо всех окон выглядывают люди и начинается слушать. В то время как, другие выносят умерших и хоронят, ставя дощечку и поезд едет дальше. Потом снова останавливается. Вот такая череда остановок говорит, что убитых было неслыханное количество.

Условия, в которых выступали артисты очень сложно назвать театральными. В основном это были выступления либо прямо с грузовика, в окопах или в землянках. Также в госпиталях или на открытых полянах, либо на улице при дневном свете, что конечно исключало использование грима и костюмов. А вот театр миниатюр «Огонёк» решили создать костюмы. Но тот час, когда артисты появились жители их забросали комьями земли. Этот парадокс связан с тем, что их приняли за итальянских или румынских военнопленных, поэтому пришлось тут же отказаться от какой-либо униформы¹.

Коллектив фронтовых театров обычно состоял из 12-25 человек и имел некоторые особенности. Например, все работники театра могли выполнять различные функции: начиная от директора, заканчивая работниками сцены. Каждый сотрудник выполнял по три или по четыре обязанности: артиста, парикмахера или костюмера или наоборот, артист, администратор и директор театра. Каждый коллектив старался оживить свои выступления музыкой, поэтому в каждом коллективе был баянист и танцор².

Каждый концерт – это была маленькая премьера. Актеры иногда двигались вместе с войсками и не имели представление, в каком городе или

¹ Минин, М.К., Кауфмцп, Л.М. Во имя Великой Победы / М.К. Минин, Л.М. Кауфмцп. М., 1975. С. 54.

² Документы, Пресса. Воспоминания. Исследования / Сост. В. Виноградов, К. Огнев. М., 2004.

селе они окажутся в следующий раз. Поэтому был неизвестен вопрос о площадке их выступления и для этого коллектив актеров сопровождал режиссер, который адаптировал на месте сценографию и по возможности грим. Это зависело от света: либо электрический – ночью, либо это был день. А также в его функции вменялось разводить мизансцены, поэтому актёры нуждались в нём.

Кроме передвижных театров существовало 11 профессиональных театров, над которыми шефствовал Центральный театр Советской Армии.

Кроме того артисты собирали денежные средства своими концертами и помогали материально фронту. Артисты театров сыграли сверх плана 5275 спектаклей и собрали 98 миллионов рублей, которые и были переданы государству, как помощь фронту от работников искусств. В фонд помощи детям погибших воинов было сыграно 2183 спектакля и собрано 25,5 миллионов рублей¹.

В числе активных участников художественных бригад на фронтах были крупнейшие артисты ведущих театров столицы – Н. Хмелев, Б. Добронравов, А. Тарасова, А. Зуева, Н. Дорохин и др.

Итоговая статистика показывает, что всего за время войны для воинов было показано 1 350 000 спектаклей, концертов и творческих встреч. Пять фронтовых коллективов ВТО провели в действующей армии 1575 дней. Театры осуществили постановку 25 спектаклей, из них советских пьес – 10, классических – 12, концертно-эстрадных программ – 3. Из советского репертуара наибольшей популярностью у бойцов пользовались человеческие и патриотические пьесы К.Симонова «Русские люди», «Парень из нашего города», «Так и будет», «Жди меня»².

Роль фронтовых театров в культурном обслуживании армии была настолько велика, что в 1943 году в Москве состоялся творческий смотр их работы. Первое место в этом смотре занял филиал Театра им. Евгения

¹ РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 4. Д. 670. Л. 40.

² ЦАЛИМ. Ф. 2000. Оп. 3. Д. 21. Л. 15.

Вахтангова. Он прошел всю войну, как и военные филиалы Малого театра и МХАТа. Свыше трех тысяч работников искусства награждены боевыми орденами и медалями Советского Союза.

Обратимся к развитию театра в Пензенской области. В годы Великой Отечественной войны театр поддерживал моральный дух зрителей постановкой военно-патриотических спектаклей (всего их было свыше 50). В 1943-1944 гг. главным режиссёром был Авраам Треплев, запомнившийся яркими постановками пьес А. Афиногенова «Машенька» и «Накануне», К. Симонова «Парень из нашего города» и «Русские люди». Эстафету от Треплева принял заслуженный деятель искусств РСФСР Евгений Белов, поставивший спектакли «Нашествие» Л. Леонова, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Молодая гвардия» А. Фадеева (сразу после войны). В здании театра в военные годы располагались различные учреждения, общежитие, столовая и пр., из актёров были сформированы три фронтовые бригады для выездов в районы области и в части Красной Армии, действующие на фронте.

Период военных лет 1941-1945 гг. в историю пензенского театра вошёл как этап усиления патриотической составляющей репертуара. Из современной и классической драматургии отбиралось всё, что могло способствовать поднятию национального духа в тяжёлые годы Великой Отечественной.

Теперь для театра стал главным призыв – «Всё для фронта, всё для победы!». «Вы никогда не имели такого зрителя, как теперь. Бойцы Красной Армии! Через несколько дней они будут там, где смерть всегда рядом. Окончится спектакль, и они погрузятся в эшелон. Вы даёте им последнее напутствие. Оно должно быть громаднейшей эмоциональной силы!» – так писал в годы войны А. Треплев, ставший главным режиссёра после смерти Вольмара. Эти слова явились лейтмотивом работы пензенских артистов в «сороковые-роковые». Труппа превратилась в выездную агитбригаду, зрителям некогда было ходить в театр: все

работали, не покладая рук. Поэтому спектакли и сцены из них, небольшие скетчи и концерты давали на выездах: на призывных пунктах, в госпиталях, на вокзалах, в военных частях. 12 сентября 1941 года пензенская газета сообщала: «Активную шефскую работу развернул театр им. Луначарского на агитационных и мобилизационных пунктах, там дано свыше сорока концертов.<...> Проведены три больших платных концерта в фонд обороны страны и на покупку подарков для бойцов действующей армии».

В течение войны пензенские артисты побывали на Брянском, Западном, 3-м Украинских фронтах. Непосредственно в частях Красной Армии дали свыше 800 концертов и спектаклей. Более 600 выступлений было проведено в колхозах и совхозах области. Все эти поездки имели целью поддерживать боевой и трудовой дух народа, воодушевить его на новые подвиги. В самой Пензе, куда непрерывно стекался поток раненых, актёры оказывали помощь бойцам: ухаживали за ними в госпиталях, сдавали кровь. Молодой состав труппы был мобилизован в ряды Красной Армии.

К концу 1941 года тыловая Пенза наполняется эвакуированными. В том числе сюда приезжают актёры и режиссёры драмы, оперы, балета, эстрады. Оперу, возглавляемую Ф.П. Вазерским, пополняют новые солисты. Усилиями московского режиссёра Е.А. Бегака создаётся Пензенский оборонный театр миниатюр, основой труппы которого стали талантливые актёры Гилоди, Лейкина, Уварова.

Театру в который раз в тяжкое время повезло с руководителем: Авраам Треплев оказался сильным постановщиком и прекрасным педагогом. Как актёр он начинал в Одесском русском театре, работал в Московском театре революции, был худруком театров Смоленска и Одессы. С особой требовательностью он относился к актёрскому мастерству. Прежде всего, Треплев уделял внимание сценической речи. Для его режиссёрского почерка, по словам современников, были характерны стремление к глубокому социально-психологическому

раскрытию драматургического материала, тонкое понимание стилевых особенностей пьесы. Пензенские газеты отзывались о его работах благожелательно, видя руку «опытного и интересного режиссёра»¹.

Необходимо, сказать о том, какие постановки ставились в 1920 и 1930-е гг. и 1940-е гг. на примере города Пензы (табл.2).

Итак, вернёмся к значению фронтовых выступлений артистов.

Необычность данной темы состоит в том, что с одной стороны, каждое фронтовое выступление – это своя маленькая история, и можно публиковать многотомные сборники воспоминаний участников бригад, театров и их зрителей-воинов. А с другой стороны, как оказалось, для того, чтобы понять, что и как происходило с театром на фронте, достаточно поднять несколько источников и общая картина будет прояснена, так как отсутствовала возможность художественно разнообразить представления, многие выступления строились по общей схеме.

Итак, сравнивая театральное искусство в 1920-1930-е гг. до войны и военное время, отметим несколько тенденций (таблица 1).

В двадцатые годы советская власть открывает для широких масс занавесы театрального искусства. В это время театр очищается от салонных, бульварных пьес и на их место приходят произведения русской и зарубежной классики, а также и советские пьесы.

Ау же в 1940-е гг. театр делает переориентацию на военный лад, где главными образами становятся – образ героя и врага. Выбор направлений или его поиск уже не актуален, как в 1920-1930-е гг.

Таким образом, разделим историю советского театра на три разнонаправленных периода. Первый период (перед революцией и гражданской войной). Приходиться на 1917-1920-е гг. – театр начинает перестраиваться с балаганного типа представлений на художественно-профессиональные постановки – так называемая «перестройка». После

¹ Шишкин, И. Пензенский театр: вчера и сегодня / И. Шишкин. Пенза, 2011. С. 34.

следует этап – «время поисков» (1920-1930-е гг.). Он характеризуется созданием именно советского театра, который предлагает различные направления и подходы к искусству. А уже с 1930 г. до начала войны в искусство проникает метод социалистического реализма. Он становится для деятелей культуры своеобразным ограничителем их свободы. Закоренившись метод соцреализма, стал политическим оружием воздействия. Суть такова: всё, то не попадало под образец идеологии, искоренялось. Метод внедрял не только идеи, но и форму, в которой искусство должно было показываться. И система Станиславского стала догмой для всех остальных культурных центров и единственно возможной способ реализации актёра и режиссёрского дела.

§ 3. Советский цирк в 1940-е гг.: в поисках новой идентичности

Судьбе Советского Союза было предreshено пройти тяжелое испытание, как Великая Отечественная война. Она пришла неожиданно, поэтому в тот же миг она сломала уклад советских граждан. Это отразилось и на цирке. К 23 июня 1941 года была произведена бомбежка Минска. Он загорелся в считанные минуты и сразу же был уничтожен цирк-шапито. К 1941-1942 гг. цирки повсеместно горели и разрушались от снарядов, так как они в большинстве своём оставались на захваченной территории.

Артисты цирка не остались равнодушными, они устремились на фронт. Так, например, цирковая труппа труппа М. Туганова, которая выступала на Цветном бульваре, сразу после своего выступления ушла на фронт в составе дивизии Л. Доватора. Также трудный путь прошли от Москвы до рейхстага коллектив «Донские казаки». В составе 32 джигитов, ушедших на фронт, вернулись только 18. Нельзя не отметить, что на полях

сражениях погибло много известных актеров цирка – это наездники К. Дмитриев и В. Гончаров¹.

Авиация всегда считалась героическим родом войск. А летчики были на вес золота в Красной армии. Судьба сложилась так, что Владимир Владимирович Довженко стал одним из таких. Он пришёл в цирк как акробат, создав еще до войны себе творческое имя. Он был выходцем из цирковой династии и в свои 9 лет впервые вышел на манеж и быстро догнал своих партнёров по номеру. Через 4 года он уже умел прыгать сальто и делать комбинацию из 3 пируэтов. Такими достижениями не многие взрослые могли похвастаться. Когда случилась война артист попросился на фронт добровольцем, хотя у артистов цирка был отвод от мобилизации. Сначала он закончил три военные авиашколы, став в короткие сроки бомбардировщиком. Впоследствии часто совершал неоднократные налеты на немецкий города в качестве тяжелого бомбардировщика. Актёр прошел всю войну без единой раны и вернулся домой, где также продолжил работу в цирке и дослужился до звания народного артиста СССР. Такие биографии поражают: во-первых, героичностью, а во-вторых, своей правдивостью, что могло такое случиться с обычным акробатом.

И остановимся также подробнее на судьбе артиста цирка Льва Александровича Осинского. Он прошёл обучение в артиллерийской школе. Его военные успехи были связаны с 562-м противотанковым артиллерийским полком, где он занимал должность наводчика артиллериста противотанкового орудия. Сразу же после первого сражения, в котором он принял участие (под Тулой), он получает ранение, но скоро восстанавливается и возвращается в строй. Большое место в его биографии занимает битва на Курской дуге, где он выступил в качестве командира орудия. В ходе битвы, благодаря его просчётам, были повержены немецкие

¹ Конев, Ф. Полвека под куполом цирка / Ф. Конев. М., 1961. С.81.

танки. Впоследствии актер был награжден орденом Красной Звезды. В 1943 году ранение, после которого снарядом ему оторвало руку и даже после этого, ему хватило духовных сил и он возвращается в театр. Там он уже подготавливает номер «Эквилибр на одной руке». Роль таких героев, как Л. Осинский и В. Довженко говорит о том, что люди, которые казалось бы не имеют отношения к военному делу, совершили скорее подвиг первоначально для себя, изменив направление своей деятельности кардинально – с артиста арены на артиллерию и лётчика.

Необходимо помнить, что многие из героев, ранее связанных с цирком (актёры, режиссёры, акробаты, эквилибристы и т.д.) не вернулись с войны. Этим героям было присуждено звание Героев Советского Союза: И.А. Шепетков, П.И. Домнин, М. Дмитриев (эквилибрист) и В. Зимин (турнист). Рассказ плененного Семёна Донемана представляет исторический интерес. Как и многие другие, он подвергался жестоким пыткам. По свидетельствам, его заживо замуровали в севастопольских катакомбах, как происходило с тысячами других людей.

Артисты цирка, не призванные в действующую армию, трудились во фронтовых бригадах вплоть до «первой линии фронта», демонстрируя свое мастерство в землянках, окопах, а то и просто на полянке в лесу, используя кузов грузового автомобиля или башню танка как сценическую площадку.

Первые фронтовые бригады из артистов цирка были сформированы еще в годы Гражданской войны по инициативе известного циркового артиста В.Е. Лазаренко. Позже, в мирное время связь цирка с армией не прерывалась и стала хорошей устойчивой традицией. В ходе военного конфликта в районе реки Халкин-Гол цирковые артисты неоднократно обслуживали бойцов тыловых соединений и подразделений, выводимых на отдых из района боевых действий. Однако истинный размах работа фронтовых бригад получила в годы Великой Отечественной войны¹.

¹ Коз, З. Вся жизнь в цирке / З. Коз. М., 1963. С. 27.

Поначалу артисты цирка в стихийном режиме собирались в цирковые коллективы и давали концерты на мобилизационных пунктах, на вокзалах перед отправкой фронтовых эшелонов, в госпиталях. Затем к организации фронтовых бригад стали подключаться и стационарные цирки. Так, Московский цирк на Цветном бульваре в ноябре 1941 года направил группу цирковых артистов на фронт, в районы Можайска и Волоколамска. В 1942 году при Московском, Саратовском и ряде других цирков начали создаваться филиалы – фронтовые цирки, основной задачей которых было выступление на фронтах и в госпиталях для бойцов Красной Армии. В связи с невозможностью давать выступления в помещении Цирка на Фонтанке в осажденном Ленинграде в Доме Красной Армии был образован цирковой коллектив под руководством Е.П. Гершуни, который давал представления в осажденном городе (премьера 23 февраля 1943 года) и на Волховском и Ленинградском фронтах.

В июне 1942 года к формированию цирковых бригад подключается ГУЦ, создается Первая, а следом и Вторая фронтовая бригада.

Понимание значения циркового искусства в деле военно-патриотического воспитания населения, солдат и офицеров, понимание его досуговых функций наступило довольно быстро. Уже в 1942 году политуправления армий стали отзывать из действующих воинских частей артистов цирка и направлять их во фронтовые ансамбли, цирки и бригады.

Символично, что именно фронтовой цирк, пройдя дорогами войны, дал свой последний концерт 9 мая 1945 года перед воинами-освободителями на лестнице поверженного Рейхстага, и в этом концерте приняли участие воины М. Туганова, ушедшие в первые дни войны в корпус генерала Доватора.

Работа цирковых бригад на фронте носила очень важный и нужный характер, поднимая настроение бойцов и отвлекая их от тягот фронтовой жизни. В то же время это была очень трудная и очень тяжелая работа, поскольку, кроме опасностей военного периода, она предполагала и

значительное количество выступлений в экстремальных условиях, а также множество переездов по дорогам войны в транспорте, непригодном для перевозки людей¹.

Сложно переоценить значение фронтовых бригад в победе над врагом. Недаром многие из тех артистов цирка, кто работал во фронтовых бригадах, были награждены боевыми наградами. Их имена навеки останутся в памяти последующих цирковых поколений².

Знаменательны воспоминания Вяткина Бориса Петровича³. Воспоминания передают все чувства тех, кто был связан с фронтом и тылом. Они передают ту атмосферу военного времени, когда даже театральные труппы подвергались налётам (прил. 2) .

Можем заметить, что цирковая арена прививала акробатам, жонглерам, гимнастам – волевые качества: отвагу, выдержку, выносливость, безграничное упорство. И эти качества великолепно проявились в боевой обстановке. Не случайно маршал Черняховский назвал цирковых артистов людьми стального характера.

Перед самой войной один из первых выпускников циркового училища Федор Суворов был участником музыкально-эксцентрического номера. Навыки циркового акробата – тренированное тело и закалка – верой и правдой послужили ему, когда он служил в разведке. О воинской доблести солдата Суворова убедительнее всего свидетельствуют его боевые награды: два ордена Красной Звезды, орден Отечественной войны II степени, медали: «За отвагу» и «За боевые заслуги»⁴.

Ансамбль наездников под руководством Михаила Туганова на второй день войны направился вместе со своими конями в кавалерийский корпус генерала Доватора. Находчивость и ловкость удалых джигитов – как они

¹ Кузнецов, Е.М. Арена и люди советского цирка / Е.М. Кузнецов. М., 1947. С. 34.

² Островский, Г.А. Цирк в годы Великой Отечественной войны / Г.А. Островский. М., 2015. С.38.

³ Вяткин Б. Жизнь клоуна / Б. Вяткин. Л., 1975. С. 37-82.

⁴ Дмитриев, Ю.А. Русский цирк / Ю.А. Дмитриев. М., 1953. С. 59.

пригодились в неожиданных перипетиях боя. Сколько раз эти качества вызволяли их из самых, казалось бы, безвыходных положений.

В июльские дни 1941 года в Алма-Ате формировалась 316 стрелковая дивизия, пулеметчиком которой стал уроженец этого города цирковой артист, воздушный гимнаст И. А. Щепетков. В холодные осенние дни того же года бойцы триста шестнадцатой насмерть стояли на подступах к Москве. Среди 28 героев-панфиловцев, бессмертный подвиг которых у разъезда Дубосеково известен всему миру, сражался и Щепетков. Он погиб в этом бою, ставшем легендой. Посмертно ему было присвоено звание Героя Советского Союза. Восемнадцатилетний наводчик орудия Лев Осинский проявил себя в боевой обстановке как грозный и отважный истребитель танков. В жарком сражении под Белгородом осколком снаряда ему оторвало левую руку.

Ценой титанического напряжения воли и всех душевных сил, увечный фронтовик вернулся в манеж к творческой жизни. До войны он был эквилибристом в групповом номере. Осинский сумел найти в себе силы и не только выйти на арену, но и прославился как один из лучших эквилибристов мира.

Известный артист цирка Анатолий Новожилов, в мирное время иллюзионист Шаг, был участником обороны Крыма, штурма Севастополя и боев на Волге.

Нелегкая судьба солдата хорошо была знакома прославленному мастеру арены и экрана Юрию Никулину. Военный путь он начинал рядовым красноармейцем в артиллерийской разведке, воевал под Ленинградом, в Эстонии, закончил войну в Латвии старшим сержантом, помощником командира взвода управления артиллерийской батареи.

Поистине удивительна военная биография друга Никулина и партнера по манежу клоуна Михаила Шуйдина. Вчерашний студент циркового училища стал офицером, командиром танка – грозного Т-34, участвовал в боях под Белгородом и Харьковом, горел в танке на берегах

Вилейки в Литве, лицом к лицу встречал у Сморгони и Золотоноши немецкие «тигры» и самоходки, форсировал реки, мужественно отбивался от превосходящих сил врага.

Знаменитый наездник-жокей, заслуженный артист РСФСР А. С. Александров-Серж, ветеран цирковой арены, несмотря на преклонный возраст, организовал и возглавил одну из первых артистических бригад по обслуживанию частей Западного фронта. Суровый путь от Москвы до поверженного Берлина прошли и два сына Александрова-Сержа – Святослав и Юрий. За ратные подвиги они награждены многими орденами и медалями.

С первых дней войны и до последних прошел солдатской дорогой в качестве агитбойца клоун Борис Вяткин (см. Приложение 2).

Несмотря на лишения военного времени, творческая жизнь в цирке была ключом. В 1942 году был учрежден конкурс на новые произведения. Это событие вызвало в профессиональной среде огромный интерес и благотворно совалось на дальнейшей творческой судьбе всего циркового искусства. Когда подвели итоги, то они превзошли все ожидания: за время войны было выпущено свыше 150 новых номеров и аттракционов. Вот некоторые строки из хроники постановочной деятельности цирка того периода.

«...Пятого апреля 1942 года на московском манеже состоялось первое выступление крупного аттракциона «Воздушные канатоходцы» под руководством Николая Хибина.

..23 декабря 1943 года корифеи нашей арены, популярные артисты сестры Кох выпустили оригинальный аттракцион «Семафор-гигант».

...В начале 1943 года состоялась премьера аттракциона «Слоны и танцовщицы», созданного известным дрессировщиком А. Н. Корниловым»¹.

¹ Вяткин Б. Жизнь клоуна / Б. Вяткин. Л., 1975. С. 108.

Среди участников фронтовых бригад и коллективов в годы войны были: А. Вадимов, Б. Вяткин, З. Гуревич, В. Гурский, В. Довейко, В. Дуров, П. Есиковский, А. Ирманов, А. Казини (Козюков), В. Лисин и Е. Синьковская, А. и Г. Поповы, Т. Птицына и Л. Маслюков, А. Рапито, Г. Россини, Сим (С. Маслюков), И. Символоков, Н. Тамарин, М. Туганов, Ф. Хвощевский и А. Будницкий и многие другие.

Много молодых талантливых артистов погибло в боях за Родину. Среди них: воздушный гимнаст И.А. Щепетков (1910-41), ему посмертно присвоено звание Героя Советского Союза, акробат М.М. Барляев (1912-1943), клоун Л.И. Бондаренко (1898-1942), наездник и жонглер на лошади Н.Н. Никитин (1912-1943), акробат-прыгун А.С. Павлов (1902-42), наездник-жокей А.И. Пушкин (1913-1942), жонглер В.Б. Рославлев (псевдоним – Бортар, 1920-1941), велофигурист Г.М. Сергеев (1903-1942), акробат и музыкальный эксцентрик А.В. Трипутин (1918-1942), коверный клоун В.Б. Шестуа (1912-1943), воздушные гимнасты А.С. Асланян, Н.П. Астахов, А.Е. Афанасьев, И.Ф. Кулешов и многие другие¹.

¹ Островский, Г. А. Цирк в годы Великой Отечественной войны / Г.А. Островский. М., 2015. С. 160.

Глава III. Применение результатов исследования в преподавании МХК в общеобразовательных организациях

Принимая во внимание теоретическую часть исследования, в рамках рабочей программы по предмету «МХК» разработана технологическая карта по теме: «Зрелищные виды искусства в 20-40-е гг. XX века. Изменения в политике и культуре» с опорой на учебное пособие Рябцева Ю.С. «История русской художественной культуры XX века»¹.

¹ Рябцев, Ю.С. История русской художественной культуры XX века. 9 кл.: пособие для учащихся общеобразовательных учреждений / Ю.С. Рябцев, С.И. Козленко. М., 2008. 303 с.

ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТА УРОКА (рассчитана на 2 урока) на тему: «Зрелищные виды искусства в 20-40-е гг. XX века. Изменения в политике и культуре».

Класс: 9

Автор: Никулинская Александра Юрьевна

Предмет: МХК

Тема: Зрелищные виды искусства в 20-40-е гг. XX века. Изменения в политике и культуре.

Тип урока: урок обобщения и систематизации

Форма урока: урок-конференция

Формы обучения: фронтальная, групповая, индивидуальная.

Методические приёмы: высказывания великих, подводящий диалог, интеллектуальная разминка, мультимедийная театрализация, театрализация, кроссворд, отсроченная отгадка.

Цели занятия:

Содержательная: опираясь на впечатления и полученную информацию, мотивировать к дальнейшему самостоятельному знакомству с культурой и искусством в 1920-1940-е гг. (события Революции, Великой отечественной войны); показать разницу искусства 20-40-х гг. и современного искусства (основные критерии и отличия), также найти плюсы и минусы.

Деятельностная: пробудить интерес к театральному искусству, киноискусству и цирку; стремление быть участниками театральных или съёмочных процессов, через разыгрывание театрализованных представлений.

Планируемые результаты:

Предметные: учащиеся прочно закрепят в памяти факты и определения изучаемого периода; научатся извлекать информацию из рассказа выступающих;

Метапредметные: ученики научатся производить логические действия с информацией (анализ, синтез, структурирование и т.д.); самостоятельно выстроят траектории группового взаимодействия; сформируют последовательность действий в ходе заполнения словарика и таблиц; сформируются практические навыки выступления на сцене и создания киносюжета.

Личностные: обучаемые приобретут положительную мотивацию к изучению нового материала; дадут оценку влиянию политики на культуру; научатся оценивать собственную учебную деятельность.

Задачи:

Образовательная: дать представление об истоках создания советского театра, кино, цирка, через знакомство с историей формирования советского режима; познакомить с терминологией; показать особенности развития каждого направления.

Развивающая: развитие творческого воображения, яркой эмоциональной монологической речи; навыков самоанализа и самоконтроля обучающихся; обогащение активного словаря терминами данной эпохи.

Воспитательная: духовно-нравственное и художественно-эстетическое воспитание средствами зрелищной и массовой культуры; воспитание уважительного отношения к истории культуры, традициям своего народа.

Основные понятия урока: рабкоры, трамы, лубочные сюжеты, циркизация, аттракцион, бравурны, цирковая эксцентрика.

Основные персоналии урока: И.В. Сталин, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Б.П. Вяткин.

Основные этапы урока:

1. Мотивация (самоопределение);
2. Актуализация и фиксирование затруднения в пробном действии;
3. Выявление места и причины затруднения;
4. Построение проекта выхода из затруднений (цель, тема, план, способ, средство);
5. Реализация построенного проекта;
6. Первичное закрепление с проговариванием во внешней речи;
7. Самостоятельная работа с самопроверкой по эталону;
8. Включение в систему знаний и повторение;
9. Рефлексия учебной деятельности на занятии;
10. Инструктаж по домашнему заданию.

Методы обучения:

исследовательский, наглядный, внутригрупповая дискуссия, работа с таблицами.

Средства обучения:

Приложение 1. Таблицы-словарики для каждого обучающегося

Приложение 2. Кроссворд

Приложение 3. Сценка

Приложение 4. Презентация

ТСО: слайд-проектор, компьютер.

Этап	Деятельность педагога	Деятельность обучающихся	УУД
1. Мотивация (самоопределение) (4 минуты)			
Цель: выработка на личном уровне внутренней готовности выполнения нормативных требований учебной деятельности.	<p>(Организация начала занятия. Приветствие. Создание эмоционального настроя. Создание условий для возникновения внутренней потребности, включения в учебную деятельность).</p> <p>- Здравствуйте ребята. Тема сегодняшнего занятия очень важна, она раскрывает не только истоки возникновения советского театра, кино и цирка, но и поможет нам понять особенности развития эпохи.</p> <p>Вступительный ролик: отрывки из фильмов, цирковых номеров, реплики артистов, фотографии. Какие отличия вы смогли заметить в отличие от современных зрелищных искусств.</p> <p>Педагог предлагает прочитать эпитафии, написанные на доске (для того, чтобы в конце занятия выявить их логический смысл, объяснить, как они характеризуют особенности зрелищных искусств). Выпишите в тетрадь понравившийся эпитаграф и попробуйте объяснить, как вы его понимаете. И сделать выводы на основании эпитафий в конце урока.</p> <p>Кино в руках государства становится мощнейшим средством пропаганды и агитации, а если оно будет в руках талантливых лидеров и политиков, оно превратится в «сильнейшее искусство».</p> <p>Б.З.Шумяцкий, руководитель советской кинематографии</p> <p>Сейчас в искусстве подобно промотавшимся кутилам, мы переписываем векселя. Валюта давно уже не соответствует обязательствам</p> <p>Журнал театр и искусство, 1917</p> <p>Цирковой актер подобен киноленте, так как не ограничен местом работы» и кочует по всему миру.</p> <p>О.Буренина «Впервые на арене»</p> <p>Раздаётся две таблицы «Особенности развития зрелищных искусств», её мы будем заполнять по ходу урока.</p>	Приветствуют педагога,веряют свою готовность к занятию. Работают с эпитафиями.	<p><u>1) Личностные:</u> самоопределение, готовность и способность обучающихся к саморазвитию.</p> <p><u>2) Коммуникативные:</u> планирование учебного сотрудничества с преподавателем и со сверстниками.</p> <p><u>3) Регулятивные:</u> волевая саморегуляция; принятие и сохранение учебной задачи.</p>

2. Актуализация и фиксирование затруднения в пробном действии (5 минут)			
Цель этапа: подготовка мышления обучающихся, организация осознания ими внутренней потребности к построению учебных действий и фиксирование каждым из них индивидуального затруднения в пробном действии.	<p>(Педагог организуют диалог с обучающимися)</p> <p>Что в вашем понимании означает слово «зрелище»?</p> <p>Ребята, а как вы думаете, с чего же началось развитие советского театра, кино и цирка? Где его корни?</p> <p>Конечно же, большевистская политика и идеология накладывала свой отпечаток. На всю духовную и массовую культуру устанавливается монополия.</p> <p>Театр всегда начинался с игры, с перевоплощения человеком в какой-либо образ. Сегодняшнее занятие мы проведём с вами в форме конференции, где подробно остановимся на изучении первой половины XX века с помощью взглядов на культурную сферу.</p> <p>Во время нашего занятия вы узнаете значение многих новых и уточните смысл уже знакомых вам. И выясним, что было непонятным на предыдущих занятиях. Чтобы легче их было запомнить и уместно употреблять, у каждого из вас будет заведён словарик (староста раздаёт таблицы-словарики, заранее подготовленные педагогом).</p> <p>Приложение № 1.</p>	Отвечают на вопросы, аргументируют свои ответы.	<p><u>1)Познавательные:</u> умение структурировать знания; умение осознанно и произвольно строить речевое высказывание.</p> <p><u>2)Коммуникативные:</u> умение с достаточной полнотой и точностью выражать свои мысли.</p> <p><u>3)Личностные:</u> смыслообразование (умение находить ответ на вопрос «Какое значение, смысл имеет для меня учение?»); развитие мотивационной сферы личности: сдвиг мотива на цель).</p>
3. Выявление места и причины затруднения (2 минуты)			
Основная цель этапа - организованность анализа учащимися возникшей ситуации и на этой основе выявить места и причины затруднения, осознать то, в чём именно состоит недостаточность их знаний, умений и способностей.	<p>- Как я уже сказала, советская культура находилась под давлением государства и необходимо понимать, что эта сфера использовалась государством как средство пропаганды, где зрелищные искусства ориентировались на массы, а может быть, кто-нибудь из вас знает, как будет звучать тема нашего урока? Почему я упомянула понятие «зрелище»?</p> <p>- «Зрелищные искусства».</p> <p>- Конечно же, тема нашего сегодняшнего занятия: <u>Зрелищные виды искусства в 20-40- е гг. XX века. Изменения в политике и культуре.</u></p> <p>А ещё в ходе конференции мы проверим, ваши артистические способности, насколько хорошо вы владеете своим голосом, выразительностью речи.</p>	Формулируют тему урока и записывают её в тетрадь.	<p><u>1)Познавательные:</u> умение структурировать знания; умение осознанно и произвольно строить речевое высказывание.</p> <p><u>2)Коммуникативные:</u> умение высказывать речевое высказывание в соответствии с поставленными задачами.</p>

4. Построение проекта выхода из затруднений (цель, тема, план, способ, средство) (3 минут)			
Цель этапа: постановка целей учебной деятельности и на этой основе – выбор способа и средств их реализации.	<p>Педагог, совместно с обучающимися конкретизируют тему, формируют цель и определяет ход занятия.</p> <p>На каких моментах в изучении культуры советского периода вам бы интереснее было остановиться?</p>	Обучающиеся сами определяют ряд вопросов, на которые хотели бы получить развёрнутый ответ, ставят цель проекта, определяют средства, формулируют шаги, которые необходимо сделать для реализации поставленной цели.	<p><u>1)Познавательные:</u> осознанное и произвольное построение речевого высказывания; постановка и формулирование проблемы.</p> <p><u>2)Регулятивные:</u> целеполагание, как постановка учебной задачи на основе соотнесения того, что уже известно и усвоено и того, что ещё неизвестно; планирование; прогнозирование.</p> <p><u>3)Коммуникативные:</u> умение задавать вопросы; аргументация своего мнения и позиции в коммуникации; планирование учебного сотрудничества.</p>
5. Реализация построенного проекта (25 минут)			
Цель: построение учащимися нового способа действий и формирование умений его применять как при решении задачи, вызвавшей затруднение, так и при решении задач такого класса или типа вообще.	<p><i>По ходу беседы педагог демонстрирует презентацию.</i></p> <p>Приложение №4. Презентация.</p> <p>Я разделяю наш урок на 3 части: соответственно театр, кино, цирк(по ходу рассказа заполняем таблицу)</p> <p>Выступают группами. Каждая группа рассказывает свой раздел.</p> <p>Раздел 1: Кино- 1920-е гг. 1 группа.</p> <p>Революция становится своеобразным апофеозом истории и вызывает различные события, которые переворачивают многое в жизни России. Следствием становится послереволюционный хаос, который выливается в всеобщую миграцию и начавшуюся</p>	Записывают в словарик новые слова, слушают рассказы групп, параллельно заполняет таблицу.	<p><u>1)Познавательные:</u> умение извлекать информацию из текста.</p> <p><u>2)Регулятивные:</u> принятие и сохранение учебной задачи.</p> <p><u>3)Коммуникативные:</u> умение воспринимать информацию; умение оформлять свои мысли в устной форме.</p>

	<p>Гражданскую войну. Эти события сопровождаются блокадой, голодом населения – всё это получает своё отражение на советском экране. Это изображается и на экране примитивным и чёрно-белым. Политика государства в 1920-е гг. с тех пор получает наименование – «ленинская политика в области кино», «политика партии в кинематографе».</p> <p>Политика предполагает жёсткий контроль со стороны государства над культурной сферой. И в 1920-е гг., например, это выражается в запретах на произведения на основе газетных доносов и разносов невежественных рабкоров.</p> <p>Работа со словариком:</p> <p>Рабкоры – рабочие корреспонденты, которые кладут начало потоку разоблачительной литературы, которая широко распространяется через газеты.</p> <p>Основной темой в кино выступает «Искусство и власть», но не единственной.</p> <p>20-е гг. XX века культурные поиски были различной направленности. Каждый режиссёр стремился показать зрителю различные темы: крестьянская жизнь, философские темы, темы, связанная с патриотизмом, имели место государственные заказы, боевики, юмористические темы (пародии) и т.д. Режиссёры стали обращаться к западному опыту.</p> <p>Кино 1930-е гг.</p> <p>Рождение звукового кино совпало с такими событиями для страны, как Шахтинское дело, начало коллективизации, которая вернула страну в революционное русло и захват Сталиным единоличной власти.</p> <p>Кино стало более конструктивно отражать идеи человека, нового человека и смогло дать ему наставление или призыв, научить его правильно думать и жить.</p> <p>Наибольшее внимание политическое руководство уделяло не документальному и научно-популярному, а художественному кино.</p> <p>И.В. Сталин ни в коей мере не отошёл от ленинского подхода,</p>		
--	--	--	--

	<p>продолжал следовать его основным постулатам – использование кино в целях агитации и пропаганды политических идей и научных знаний, источника информации, важность документального и инструктивно-образовательного кино и т.д.</p> <p>На протяжении 1930-х гг. шла работа по огосударствлению и централизации советского кинематографа. Акционерные общества либо становились государственными предприятиями, либо просто ликвидировались. Исчезли Севзапкино, Пролеткино, КиноМосква.</p> <p>13 февраля 1930 г. в введении ВСНХ СССР было образовано общесоюзное объединение по кино-фотопромышленности (Союзкино), в котором сосредотачивалось производство кинофотоаппаратуры, материалов, а также всё делопроизводство и проката кинокартин.</p> <p>В 1930-е гг. большевистскому государству удалось, наконец, взять кинематограф под свой контроль. Был создан механизм государственного управления кинематографией, определяющий и контролирующий все направления и этапы кинопроизводства и кинопроката, сосредоточивающий всю полноту власти в руках председателя Комитета по делам кинематографии.</p> <p>Кино 1940-е гг.</p> <p>Страна начинает перестраиваться на военный лад.</p> <p>Первым масштабным проектом в рядах кинематографистов стали короткометражные фильмы, которые вышли объединенные в один сборник под названием - «Боевые киносборники».</p> <p>Битва на Волге изменившая ход войны возобновила художественные постановки кинофильмов. На начало на 1942 года были восстановлены основные залы и студии, которые были повреждены в ходе войны. Знаменитая студия Союзмультфильм организовала производство военно-технических фильмов.</p> <p>И темы которые становятся популярными- конечно- исторические, которые снимались ещё до войны. Позже темами кинофильмов становятся- партизанское движение, борьба отрядов Советской Армии, которые оказались в тылу врага. Появляются более 100</p>		
--	---	--	--

	<p>художественных игровых фильмов, около 100 полнометражных документальных и фронтовых выпусков, которые появились на экране всего за четыре года. Кинооператоры участвовали наравне с бойцами, снимая различные сюжеты на передовой.</p> <p>Государственная политика в годы войны опиралась на пропаганду. Цели были просты: это пробуждение истинного патриотизма, постепенное воспитание ненависти к врагу и внушение того, что победа будет скоро. Был проведен такой опыт, когда призыв выполняли не сами бойцы, известные актёры в образах различных героических персонажей.</p> <p>Лидирующая роль хроники и документального фильма, их эстетическое воздействие на общество в те годы несомненны. При этом первые фронтовые репортажи, подобно лубочным игровым сюжетам Боевых киносборников, были прямолинейно просты, плакатны, бравурны.</p> <p>Работа со словариком:</p> <p>Лубочные сюжеты – дешёвые и примитивные, рассчитанная на невзыскательный вкус.</p> <p>Бравурны– смелые.</p> <p>Военная цензура строго следила за содержанием хроникальных материалов. После 1945 года развитие военной темы последовательно проходит два этапа. В последние годы жизни Сталина доминирует так называемый художественно-документальный жанр – «штабные фильмы». Это помпезные полотна, многотысячные массовки, батальные сцены, многофигурные композиции «генералитета». Просматривая фильмы 1945-1949 годов один за другим, можно наблюдать, как нарастает славословие, которое в дальнейшем назовут культом личности.</p> <p>Проверка, что зафиксировали в таблице в первой строке.</p> <p>Обсуждение доклада, вопросы других групп. Карточки оценивания (баллы)</p> <p>Раздел 2: Театр –1920-е гг. 2 группа</p> <p>Пафос революции – разрушение старого мира вот что стало идейной</p>		
--	--	--	--

	<p>основой для создания новых спектаклей. В самом начале двадцатых годов начинают звучать призывы к построению мира нового.</p> <p>Одним из самых важных образов, который проходит сквозь десятилетие, пронизывая и скрепляя его, как единый сюжет, становится образ города. Город в это время существует не только как образ, но и как миф. Этим мифом пропитаны спектакли различных режиссеров и разных театров – Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова.</p> <p>Русский театр вбирает в себя символические традиции. Февральская революция 1917 года ознаменовала призыв к независимости и автономии театра. Впоследствии изменилось и управление государственными театрами. Был создан Театральный отдел (ТЭО) Наркомпроса, который возглавлял В.Э. Мейрхольд. В начале 1920-х гг. многим известным театрам присвоено звание «академический театр».</p> <p>Для этого периода времени характерно появление различных театральных направлений и их борьба. Мейерхольд, возглавляя левый фронт, выдвинул программу «Театральный Октябрь».</p> <p>Противоположную точку зрения представлял А.Я. Таиров. Он настаивал на показе современных театральных постановок именно на сцене.</p> <p>Так, в 1920-е гг. было возведено множество театров неспроста. Это было обусловлено тем, что советская власть видела в театре особый инструмент давления на общество («инструмент просвещения, агитации и пропаганды»).</p> <p>1930-е гг.</p> <p>Основным методом теперь станет социалистический реализм. Художественные поиски сузились, утверждались лишь спектакли определённых направлений – это реализм.</p> <p>Появляется характерное явление – возникновение спектаклей «ленинских», где вокруг образа вождя Ленина строился весь сюжет.</p>		
--	---	--	--

	<p>Вянием начала 1930-х гг. в жизни театра стало возникновение театров рабочей молодёжи – трамбов.</p> <p>Работа со словариком:</p> <p>Ленианы – спектакли, где вокруг вождя образа Ленина строился сюжет</p> <p>Трамы – полупрофессиональные театры 1940-е гг.</p> <p>Если в начале войны преобладали пьесы, посвященные «легкой» победе, то уже в 1942 году писатели и артисты стали осваивать более сложный материал: он раскрывал всю тяжесть и боль военного времени, готовил к испытаниям, через которые предстояло пройти.</p> <p>Фронтовые бригады были созданы при всех ведущих театрах страны.</p> <p>В стационарных московских театрах в этот период репертуар наполнился актуальными новыми пьесами отечественных драматургов, посвященных войне и победе над фашизмом. Также популярны были классические русские и зарубежные комедии. Поначалу в драматургии и, соответственно, в театральном репертуаре преобладали настроения легкой победы.</p> <p>Период военных лет 1941-1945 гг. в историю пензенского театра вошёл как этап усиления патриотической составляющей репертуара. Из современной и классической драматургии отбиралось всё, что могло способствовать поднятию национального духа в тяжёлые годы Великой Отечественной.</p> <p>К концу 1941 года тыловая Пенза наполняется эвакуированными. В том числе сюда приезжают актёры и режиссёры драмы, оперы, балета, эстрады.</p> <p>Проверка записанного материала. Обсуждение доклада, вопросы других групп. Карточки оценивания (баллы)</p>		
--	--	--	--

	<p>Раздел 3: Цирк в 1920-е гг. 3 группа</p> <p>В начале XX века цирк занимал шаткое положение, ещё до революции к нему относились с сомнением. Он считался забавой для простолюдинов, но не как не высокой культурой.</p> <p>Профессия «циркача» передавалась по наследству или от мастера к ученику, так было по традиции. Но начиная с 1920-х гг. на заседаниях управления цирками обсуждались вопросы о создании цирковой школы. Произошло открытие в Москве 15 сентября экспериментальной мастерской циркового искусства (МАЦИС). Педагоги для разработок занятий использовали исключительно свой творческий потенциал.</p> <p>Приглашение иностранцев для того, чтобы поднять экономический потенциал цирков и возвести на соответствующий-профессиональный уровень.</p> <p>До революции артисты приглашались из-за границы в связи отсутствия своих кадров. И даже несмотря на большие затраты, Центральное управление заключало контракты на будущие сезоны. Однако программа цирков была составлена по старым традициям, а качество выступлений отличались всё-таки неплохим качеством. Репертуар цирка представлялся в тройном единстве: акробатика, дрессура и клоунада.</p> <p>Традиция балаганных номеров оставалась.</p> <p>Работа со словариком:</p> <p>Аттракцион – агрессивный, напряжённый момент, когда зритель подвергается воздействию.</p> <p>Цирковая эксцентрика – жанр циркового искусства, построенный на приёмах эксцентрики</p> <p>1930-е гг.</p> <p>Явление циркизации проникает в театр. Циркизация театра прошла эволюцию от цирка через театр к кино. Многие драматурги и театроведы отводили важное место цирковой эксцентрике, которая</p>		
--	--	--	--

	<p>вошла в театр как трюковые номера. Массовый зритель плохо знал театральные законы и не понимал, что перед ним происходит.</p> <p>Работа со словариком:</p> <p>Циркизация – это явление, возникшее в 20-30-е гг. XX века, когда элементы цирка начинают появляться и в театре.</p> <p>1940-е гг.</p> <p>23 июня 1941 года при бомбежке Минска загорелся и был в считанные минуты уничтожен цирк-шапито. Цирки горели, разрушались от бомб и снарядов, оставались на захваченной врагом территории. В первые же дни войны артисты цирка устремились на фронт. Прямо после представления в цирке на Цветном бульваре конный аттракцион под руководством М. Туганова в полном составе ушел на фронт защищать Москву в составе дивизии Л. Доватора.</p> <p>Многие цирковые артисты сражались и совершали подвиги на фронтах Великой Отечественной. Началась организация фронтовых бригад из цирковых артистов.</p> <p>Поначалу артисты цирка в стихийном режиме собирались в цирковые коллективы и давали концерты на мобилизационных пунктах, на вокзалах перед отправкой фронтовых эшелонов, в госпиталях. Затем к организации фронтовых бригад стали подключаться и стационарные цирки.</p> <p>В июне 1942 года к формированию цирковых бригад подключается ГУЦ, создается Первая, а следом и Вторая фронтовая бригада.</p> <p>Уже в 1942 году политуправления армий стали отзывать из действующих воинских частей артистов цирка и направлять их во фронтовые ансамбли, цирки и бригады.</p> <p>Именно фронтовой цирк, пройдя дорогами войны, дал свой последний концерт 9 мая 1945 года перед воинами-освободителями на лестнице поверженного Рейхстага.</p>		
--	--	--	--

	<p>Несмотря на лишения военного времени, творческая жизнь в цирке была ключом. В 1942 году был учрежден конкурс на новые произведения. Это событие вызвало в профессиональной среде огромный интерес и благотворно совалось на дальнейшей творческой судьбе всего циркового искусства.</p> <p>Ученики самостоятельно делают вывод по таблице и каждый записывает в тетрадь. Учитель проверяет.</p> <p>Обсуждение доклада, вопросы других групп. Карточки оценивания (баллы)</p>		
6. Первичное закрепление с проговариванием во внешней речи (6 минут).			
Цель: усвоение учащимися нового способа действия при решении типовых задач.	<p><i>Педагог дает задание:</i></p> <p>- Составьте логическую цепочку: от 1920-х гг. до 1940-х гг. тенденций в зрелищных искусствах.</p>	Дают развёрнутые ответы (применяются формы самоконтроля, взаимоконтроля).	<p><u>1) Познавательные:</u> анализ, синтез, сравнение, обобщение, контроль и оценка процесса и результативности деятельности.</p> <p><u>2) Коммуникативные:</u> умение использовать свои знания; оценивание качества своей и общей учебной деятельности.</p> <p><u>3) Регулятивные:</u> выполнение пробного учебного действия, фиксирование затруднения, волевая саморегуляция в ситуации затруднения.</p>
ПЕРЕМЕНА			
7. Самостоятельная работа с самопроверкой по эталону (30 минут)			
Цель: интериоризация (переход извне внутрь) нового способа действия и исполнительская рефлексия	Педагог осуществляет контроль за выполнением обучающимися практической работы (консультирует, советует, помогает) с таблицами.	1. Разыгрывают сценку из пьесы «Айболит», каждая группа придумывает	<u>1) Познавательные:</u> самостоятельное создание способов решения проблем творческого и поискового

<p>(коллективная и индивидуальная), достижение цели пробного учебного действия, применение нового знания в типовых заданиях.</p>	<p>Разбиваются на смешанные группы: 1 группа- показывает цирковую клоунада (20-40-х гг. и современность) Пишут сценарий. 2 группа- снять ролик о жизни класса (20-40-е гг. и современность) Пишут сценарий. 3 группа- показать отрывок из спектакля «Айболит» (20-40- е гг. и современность) Реплики выдаются учителем. После выступлений, обсуждение. Педагог в ходе выполнения и по итогам выполненной работы учащимися осуществляет коррекцию. Учащиеся делают вывод по теме урока.</p>	<p>свою сценку, определяют эмоциональный настрой, стараются передать колорит и особенности эпохи (демонстрируют ЗУНы, компетентности). 2. Дают оценку деятельности по её результатам (самооценивание, оценивание результатов деятельности товарищей). 2. Формулируют затруднения и осуществляют коррекцию самостоятельно.</p>	<p>характера; умение использовать свои ЗУНы, анализ, синтез, сравнение, обобщение, контроль и оценка процесса и результативности деятельности. <u>2)Коммуникативные:</u> умение работать совместно с партнёром, аргументация своего мнения и позиции в коммуникации. <u>3)Регулятивные:</u> Саморегуляция как способность к мобилизации сил и энергии, способность к волевому усилию (к выбору в ситуации мотивационного конфликта) и к преодолению препятствий; Контроль в форме сличения способа действия и его результата с заданным эталоном с целью обнаружения отклонений и отличий от эталона. Коррекция (внесение необходимых дополнений и корректив в план и способ действия в случае расхождения с эталоном, реального действия и его результата).</p>
--	--	---	---

			<u>4)Личностные:</u> самооценка на основе критерия успешности; адекватное понимание причин успеха/неуспеха в учебной деятельности; адекватное восприятие критики в свой адрес.
8. Включение в систему знаний и повторение (7 минут)			
Цель этапа: повторение и закрепление ранее изученного и подготовка к изучению следующих разделов курса, включение нового способа действия в систему знаний.	<p><i>Педагог организывает фиксацию нового содержания изученного на занятии.</i></p> <p>Ребята, ответьте, пожалуйста:</p> <p>-Каковы основные направления развития политики и культуры в изучаемый нами период? Как между собой было связано государство и культура?</p> <p>Каждый из учащихся подготовил доклад по одному из деятелей искусства на выбор. Выступления учащихся с известными личностями.</p> <p>В конце урока должна появиться заполненная таблица по 4 деятелям искусства. Выступления учащихся</p> <p><i>Предлагает разгадать обучающимся кроссворд.</i></p> <p><i>Приложение №2. Кроссворд.</i></p>	<p>1. Дают развёрнутые ответы (применяются формы самоконтроля, взаимоконтроля).</p> <p>2.Разгадывают кроссворд.</p>	<p><u>1)Познавательные:</u> умение использовать свои знания, обобщение.</p> <p><u>2)Коммуникативные:</u> умение высказывать речевое высказывание в соответствии с поставленными задачами.</p> <p><u>3)Регулятивные:</u> выполнение учебных действий в речевой и умственной форме</p>
9. Рефлексия учебной деятельности на занятии (6 минут)			
Цель: самооценка учащимися результатов своей учебной деятельности, осознание способа построения и границ применения нового способа действия.	<p><i>Педагог организывает рефлексия деятельности по применению нового способа деятельности.</i></p> <p>- Сегодня мы узнали много о тенденциях зрелищных искусств в первой половине XX века.</p> <p>Прочтите, пожалуйста, эпиграфы нашего занятия, как вы понимаете их смысловое значение?</p> <p><i>(Перечитываются эпиграфы, и выполняется задание, данное в начале урока).</i></p> <p>- Много информации вы получили сегодня на занятии?</p>	Обучающиеся дают оценку деятельности по её результатам (самооценивание, оценивание результатов деятельности товарищей).	<p><u>1) Познавательные:</u> - умение структурировать знания; контроль и оценка процесса и результативности деятельности.</p> <p><u>Коммуникативные:</u> умение выражать свои мысли;</p>

	<ul style="list-style-type: none"> - Чему научились? - Что узнали нового? - Кто на этом пути испытал трудности? Какие? - Считаете ли вы полезными навыки, полученные сегодня на уроке? - Кто доволен сегодня своей работой? - Появилось ли желание более глубоко исследовать культурное наследие советского периода? 		<p>оценивание качества своей и общей учебной деятельности</p> <p><u>2) Регулятивные:</u> Оценка (выделение и осознание учащимися того, что уже усвоено и что ещё подлежит усвоению, осознание качества и уровня усвоения).</p> <p><u>3) Личностные:</u> самооценка на основе критерия успешности; адекватное понимание причин успеха/неуспеха в учебной деятельности.</p>
10. Инструктаж по домашнему заданию (2 минуты)			
Цель: обеспечение понимания цели, содержания домашнего задания, логики дальнейшего занятия.	<p><i>(Педагог объявляет и комментирует домашнее задание).</i></p> <p>Ребята, дома выполняем следующее задание: на оценку 5: сочинение-рассуждение по одному из эпитафий, приведённых в начале урока. На оценку 4: Выполнить задания: кроссворд, 2 таблицы, словарик</p> <p>На оценку 3: словарик, 2 таблицы.</p>	Обучающиеся выбирают задание из предложенных, с учётом индивидуальных возможностей.	<p><u>1) Личностные:</u> возможность выбора, понимание значимости предстоящей деятельности.</p> <p><u>2)Регулятивные:</u> Планирование своих действий в соответствии с поставленной задачей и условиями её реализации и в том числе во внутреннем плане</p> <p><u>3)Коммуникативные:</u> планирование учебного сотрудничества.</p>

Приложение №1. Таблицы-словарики для каждого обучающегося

Слово	Значение слова	Слово	Значение слова
Рабкоры	Рабочие корреспонденты, которые кладут начало разоблачительной литературы	Циркизация	Проникновение элементов цирка в театр и кино
Трамы	Полупрофессиональные театры	Аттракцион	Агрессивный, напряжённый момент, когда зритель подвергается воздействию
Лубочные сюжеты	Дешёвые и примитивные, рассчитанные на невзыскательный вкус	Цирковая эксцентрика	Жанр циркового искусства, построенный на приёмах эксцентрики
Бравурны	Смелые	Ленианины	Спектакли, где вокруг образа вождя строился сюжет

Приложение №2. Кроссворд

Вопросы по горизонтали:

1. Самодеятельные, полупрофессиональные театры
2. Этот режиссёр был отвергнут авангардным киноискусством 20-х и не был принят сменившим его соцреализмом. Его записали в ретрограды
3. Создатель идеи «мир без игры»
4. Включение элементов цирка в другие зрелищные виды искусства
5. Он обнаружил, что два кадра, поставленные при монтаже рядом друг с другом, могут создать третий смысл
6. Возглавлял Театральный отдел (ТЭО) Наркомпроса

Вопросы по вертикали:

1. То, что воспринимается с помощью взгляда (явление, происшествие, пейзаж, спортивные парады или состязания, интерактивные игры и т.д.). От этого же корня происходят слова «зрение» и «зритель».

² п	р	о	т	а	¹ з	а	н	о	в										
					¹ т	р	а	м	ы										
					⁶ м	е	й	е	р	х	о	л	ь	д					
			⁵ к	у	л	е	ш	о	в										
			⁴ ц	и	р	к	и	з	а	ц	и	я							
					щ														
					³ в	е	р	т	о	в									

Таблица: «Особенности развития зрелищных искусств в 1920-1940- е гг.

Года	Направления	Особенности в культуре	Особенности в политике	Современность
20-е гг.	Кино			
	Театр			
	Цирк			
30-е гг.	Кино			
	Театр			
	Цирк			
40-е гг.	Кино			
	Театр			
	Цирк			

Таблица 2: «Деятели культуры в 1920-1940- е гг.»

Области	ФИО, краткая биография	Достижения

Приложение 3. Сценка

Действующие лица:

Доктор Айболит

Варвара, его сестра

Барбос, собака

Хавронья, свинья

Попугай

Первый и второй разбойники

Бармалей

Доктор Айболит. Так! Уже пришли? Очень хорошо! Сейчас начнем прием! Подождите, будьте любезны, одну минуточку! (Уходит.)

Варвара (за сценой). Да что же это такое?! А?! Ни минуты покоя! Ни днем, ни ночью! Прекратится это когда-нибудь или нет?! (Выходит со свечкой и с полотенцем, повязанным на голове.) Замолчите немедленно! Голова от вас раскалывается! Кто вас сюда пустил? Еще рано!

Барбос. Уже не рано.

Варвара. Я лучше знаю! Еще разговаривает! Это не дом, а зверинец какой-то! (Уходит.)

Барбос. У, вредная Варвара!...

Хавронья. Она всегда такая.

Попугай. Бедный Айболит!

Варвара (за сценой). А наследили-то, а наследили! А убирать кто за вами будет? Это невыносимо!

Доктор Айболит. Что случилось, Варвара?

Варвара. Они опять пришли раньше времени!

Доктор Айболит. Нет, Варвара, не раньше времени. Я как раз начинаю прием.

Варвара. Никакого приема! Ты мне сейчас немедленно дашь капли от головной боли от этих несносных зверей!

Доктор Айболит. Да-да, конечно, Варвара, я сейчас же тебе дам капли! Вот! (Дает ей капли.) Но, Варвара, они очень хорошие звери.

Варвара. Не хорошие! (Пьет капли.)

Доктор Айболит. Хорошие.

Варвара. Не спорь со мной!

Доктор Айболит. Я не спорю. Но они хорошие. И они нуждаются в нашей помощи

Варвара. Ах так? Тогда я уйду из этого дома! Раз тебе твои звери дороже меня, то и живи с ними!

Доктор Айболит. Варвара, мне и звери дороги, но мне и ты

дорога. Прошу тебя, останься!

Варвара. Нет! И не проси! Решено! Я ухожу! (Уходит.)

Доктор Айболит (зверям). Ничего, ничего. Она всегда так. Она посердится, посердится и перестанет.

Барбос. Мы знаем!

Хавронья. Она такая!

Варвара (за сценой). Я навсегда ухожу!

Доктор Айболит. Ох!...

Попугай. Но это нехорошо!

Доктор Айболит. Ну что поделать, что поделать. Она хорошая, только она сейчас не в настроении. Вот она успокоится немножко и опять будет хорошей!

Барбос. Не будет.

Доктор Айболит. Ну-ну... Давайте-ка посмотрим, что у нас, уважаемый Барбос?

Входят Бармалей и два разбойника с пистолетами.

Первый и второй разбойники. Всем стоять! Не двигаться! Руки за голову! Не разговаривать!

Доктор Айболит. Простите? Но что все это значит?

Первый и второй разбойники. Я сказал молчать! Не

разговаривать!

Бармалей. Здравствуйте, мои дорогие!

Первый и второй разбойники. Стоять! Стоять!

Бармалей. Тут к вам забежала моя обезьянка.

Первый и второй разбойники. Не ясно? Где обезьянка?

Стоять!

Доктор Айболит. Никакой обезьянки у нас нет!

Бармалей. Я не понял. Мне что, не отдадут мою обезьянку?

Первый и второй разбойники. Где обезьянка?

Доктор Айболит . У нас нет никакой обезьянки!

Бармалей. Не хорошо, доктор, не хорошо.

Варвара. То есть как это у нас нет никакой обезьянки?!

Первый и второй разбойники (наставляют на Варвару
пистолеты). Где обезьянка?

Варвара (от страха потеряла дар речи).

Первый и второй разбойники. Ну? Говори!

Доктор Айболит. Вы не имеете права так себя вести!

Бармалей. Мы не имеем права так себя вести?! Мы не имеем права так
себя вести?!!! Ха-ха-ха!...

Первый и второй разбойники. Ха-ха-ха!...

Бармалей. Ха-ха-ха!!!...

Бармалей. Отдавай обезьянку!

Доктор Айболит. Не отдам!

Бармалей. Ах так!

Драка. Бармалея прогоняют.

Доктор Айболит. Вот так! Вот так! А то, понимаете ли!... Вот

так! Не бойся, Чи-Чи, теперь ты в безопасности. Бармалей не посмеет сюда

вернуться. Здесь тебя никто не обидит... (Оглянувшись на Варвару.) Кхм, кхм...

(Зверям.) Спасибо вам, друзья мои, без вашей помощи мы бы не одолели Бармалея.

А теперь идемте, приведем себя в порядок и покажем обезьянке ее новую комнату.

Уходят.

Заключение

В своей работе мы попытались проанализировать процессы и тенденции, имевшие место в советском зрелищном искусстве на протяжении 1920-1940-х гг., и связать их с культурными и ментальными процессами в искусстве и в стране в целом. В заключение проделанной работы представляется необходимым сформулировать краткие итоги работы.

Главный из них заключается в том, что после анализа довольно большого количества фильмов, спектаклей и представлений с учётом обстоятельств их создания, можно сделать вывод о том, что зрелищные виды искусства в СССР в 1920-1940-е гг. переживали несколько этапов своего развития. Это были изменения, которые связывались с общественным развитием советского общества. Здесь речь идёт и о формальных изменениях, инициированных партией или правительством, и о внутренних причинных, которые кроются в развитии общества.

Революция предопределила многие изменения в советском государстве, а Гражданская война дала ещё больший толчок к тому, что нужно менять общество. Поэтому это не могло и не отразиться на зрелищных искусствах. Период военного коммунизма принёс советского народу голод и разрушения, но он не мог разрушить тех установок, которые были заложены в их сознании. Главной действующей силой становилась идеология, которая, несомненно, наложила свой отпечаток на развитие культуры в СССР.

Двадцатые годы открываются поисками направлений, отсюда различные концепции. Их число поражает воображение: идеи Л. Кулешова, Д. Кауфмана (Дзига Вертов), С. Эйзенштейн, А. Я. Таиров и В. Мейрхольд, А. Луначарский, Д.С. Альперов и др. Каждый режиссёр и постановщик стремился показать различные темы, начиная от крестьянской жизни и заканчивая философскими темами. И в большей

своей части ориентировались конечно на западный образец, приглашали иностранцев для того чтобы поднять уровень советского зрелища.

Государство выступает в роли зрителя, особенно это заметно уже в 1930-е гг., когда роль госзаказов начинает возрастать и свободу в направлениях стали ограничивать. Зрелищные искусства в основном рассчитаны на массового зрителя и государство это прекрасно понимало и связывало свои надежды со зрелищными искусствами как оплотом пропаганды. И эта ставка начала свою работу уже с конца 1930-х – начало 1940-х гг., особенно эту тенденцию можно отметить с середины войны, когда начинают показываться историко-революционные фильмы, где главные герои являются символом героизма и победы.

Воспитать новое общество вот какова была задумка правительства во главе со И. В. Сталиным. Все кинопремьеры проходили цензуру вождя, он давал свою критическую оценку, и судьба этого фильма решалась в Кремле на ночных кинопросмотрах. Ориентиры, задаваемые главой государства и определяли культурную политику страны и его роль в создании мощной системы тотального контроля за зрелищем на советской арене было неоспоримо.

Тридцатые года ознаменовали окончательное закрепление роли государства во всех сферах культуры, хотя цирку была предоставлена автономия в самообеспечении, но это делалось в интересах только государства, так как руководство понимало, что цирк не приносит должного дохода и вообще не является частью идеологизированного аппарата, каким можно было воздействовать с помощью театра или кино.

Сама обстановка в культуре была сложной. Во-первых, работники находились в постоянно страхе и не понимали, что их ждёт завтра. Сама обстановка в стране создавала такие опасения. Во-вторых, страдала материальная составляющая культурных учреждений. И, в-третьих, само общество подрывало своим безразличием к творчеству культурных работников. Всё это создавало сложную атмосферу в культурной среде.

Даже была потеряна связь с балетной школой, которую создал Дягилев. В связи с событиями 1920-х гг. она перебралась за границу, где больше было возможностей для реализации. Это событие даёт возможность понять, что СССР с её тоталитаризмом практически уничтожила одну из отраслей зрелищного искусства в своей стране.

К 1930-м гг. цирк приобрёл новый окрас. Он уже не воспринимался как балаганный тип зрелищ, а уже претендовал на значение современного искусства. Это новые тематические выступления, костюмы и трюки. Выбор тематики представлений и её формы зависел лишь от запросов зрителя. И важно понять, что в условиях диктатуры в цирковом искусстве можно найти место свободе жанра. Но конечно, главными темами становились революционная и военно-патриотическая тематики. Об этом не нужно забывать. Таким образом, цирк приобретает своё лицо в свете его развития на основе западной модели, в которой он многое отвергает.

Период 1940-х гг. становится тяжёлым не только для всего советского народа, но и ложится бременем на культурную среду. Выездные бригады и коллективы артистов – вот главное достижение и подвиг советских людей, связанных с искусством. В официальных сводках, по числу без вести пропавших большая часть отдаётся актёрам, режиссёрам, видеографам и т.д. Значение героизма приобретает новое отражение уже не в бойцах, а в тех, кто никогда не держал в руках оружие.

Несомненно, деятельность творческих коллективов по созданию фильмов и спектаклей не останавливалась, всё это делалось в условиях войны и возможно непрофессионально и при сжатых сроках, но ценностью являлось то, что люди искусства могли оказать сражающимся за Родину поддержку через отснятые короткометражки или выступления фронтовых бригад.

Пензенская область не стала исключением. Театр был наполнен патриотическими темами, действовала выездная театральная труппа

артистов, которая выполняла не столько роль актёра или режиссёра, а помощника в госпиталях, при эвакуации.

О роли цирка и цирковых артистов можно говорить много. Они были выдержанные, смелые за счёт своей профессии. И уже в списках 1941-1942 гг. находим фамилии таких актёров, как И.А. Щепетков, П.И. Домнин. Присоединение актёрских трупп к рядам Красной армии свидетельствует о легендарности цирковых артистов. Примером служит ансамбль Михаила Туганова.

Конечно, нельзя спустя 75 лет не говорить о подвиге, но никогда не указывается, кем были эти герои в жизни. Очень важно понимать, что это были за люди и изучать их биографии стоит, хотя бы для того, чтобы знать своих героев в лицо.

Таким образом, развитие зрелищных искусств в 1920-1940-е гг. прошло целый комплекс испытаний и свершений. Это и обретением кино звука и цвета, и совсем другая роль театра, и рождение цирка. Все эти события были необходимы в свете рождения нового государства. Поэтому роль и значение зрелищных искусств для истории политической и культурной по сей день актуально.

Список литературы

I. Источники. Архивные источники:

1. РГАЛИ. Ф.967. Оп. 3. Д. 570. Л. 12.
2. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 2. Д. 369. Л. 24.
3. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 2. Д. 371. Л. 65,69.
4. РГАЛИ. Ф. 645. Оп.1. Д. 541. Л. 30.
5. За ТРАМ. Теакинопечатъ. 1929. С. 15.
6. РГАЛИ. Ф. 2700. Оп. 1. Д. 409. Л. 15.
7. РГАЛИ. Ф. 2709. Оп. 1. Д. 98. Л. 6.
8. РГАЛИ. Ф. 2034. Оп. 2. Д. 112. Л. 2.
9. РГАЛИ. Ф. 2598. Оп. 1. Д. 412. Л. 20.
10. РГАЛИ. Ф. 2598. Оп. 2. Д. 305. Л. 4.
11. ГАРФ. Ф. 5507. Оп. 2. Д. 2. Л. 4.
12. РГАЛИ. Ф. 960. Оп. 2. Д. 20. Л. 200.
13. ГАРФ. Ф. 5500. Оп. 2. Д. 20. Л. 54.
14. РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 4. Д. 670. Л. 40.
15. ЦАЛИМ. Ф. 2000. Оп. 3. Д. 21. Л. 15.

Документы и материалы законодательного характера:

16. Мейерхольд, В.Э. Да здравствует жонглёр! / В.Э. Мейерхольд // Эхо цирка. – М., 1917. – № 3. 1 (14) августа. – С. 3.
17. Кузнецов, С.Е. Цирковая комедия / С.Е. Кузнецов // Красная газета. – М., 1920. – № 8. 19 февраля. – С. 10.
18. Державин, К. Цирк / К. Державин // Жизнь искусства. – М., 1920. – № 523. 6 августа. – С. 12.
19. Журнал «Театр и искусство». –1917. – № 1. 1 января. – С. 7.
20. Журнал «Цирк». – М., 1925. 15 февраля. – № 3. – С. 4.

21. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О советской кинематографии» // Кремлёвский кинотеатр. – М., 1927. – С. 167-195.
22. Гвоздев, А. Десять лет Госцирка / А. Гвоздев // «Жизнь искусства». – М., 1928. – № 9. – С. 8.
23. Газета «Правда». – 1929.- 23 июня. – С. 5.
24. ГРК // Кино и культура. –1929. – № 1. – С. 86.
25. Журнал «Кино». – 1933. 4 августа. – С. 13.
26. Запись Шумяцким беседы со Сталиным 8 ноября 1934 года // Кремлёвский кинотеатр. – М., 1934. – С. 961.
27. Краткая запись Шумяцким замечаний Сталина на просмотре кинохроникальных кусков будущего фильма о С.М. Кирове (5 декабря 1934 г.) // Кремлёвский кинотеатр. – М., 1934. – С. 970-971.
28. Запись Шумяцким беседы со Сталиным 6 декабря 1934 г. // Кремлёвский кинотеатр. – М., 1934. – С. 933.
29. Газета «Правда». – 1935. 11 января. – С. 3.
30. Москва – фронту. 1941-1945. Сборник документов и материалов. – М., 1966. – С. 345-378.
31. Великая Отечественная война (1941-1945): Каталог кино-видеоматериалов. – М. : Росс. гос. телекомпания «Останкино», 1994. – Ч. 1: Каталог хроникальных документальных материалов; Ч. 2: Художественные фильмы, спектакли, песни.
32. Живые голоса кино: Говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-е-40-е г.): Из неопубликованного / Госкино Рос. Федерации, науч.-исслед. ин-т киноискусства, Рос. гос. арх. лит. и искусства / сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. и указ. Л.А. Парфенов. – М., 1999. – 432 с.
33. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953: Документы / Сост. Л.В. Максименков, К.М. Андерсон, Л.П. Кошелева, Л.А. Роговая. – М. : РОССПЭН, 2005.
34. Устинов, А. В. Война в объективе: Великая Отечественная война в репортажах, воспоминаниях и размышлениях военного

фотокорреспондента газеты «Правда» / А.В. Устинов. – М. : Моск. учеб., 2005.

Документальные сборники и опубликованные источники:

35. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 т. – М., 1968. – Т. 2. – 792 с.
36. Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания / Сост. С.Д. Воронин, Т.М. Горяева, Н.К. Дрезгунова и [др.]. – М. : РОССПЭН, 2006.
37. Кино на войне: Документы и свидетельства / Сост. В.И. Фомин. – М. : Материк, 2005.
38. К истории ВГИКА / под ред. М.П. Власова. – М. : ВГИК, 2004. – Ч. 2: (1935-1945).
39. Документы, Пресса. Воспоминания. Исследования / Сост. В. Виноградов, К. Огнев. – М. : ВГИК, 2004.
40. Варнеке, Б.В. История русского театра: Ч. 1-2 / Б.В. Варнеке. – Казань, 1908-1910. – [6]., IV, – 432 с.
41. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. История русского театра: В 2 т. / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Теа-кино-печать, 1929.
42. Лихачёв, Б.С. Кино в России. (1896-1926): материалы к истории русского кино / Б.С. Лихачёв. – Л. : Академия, 1927. – Ч.1. 1896 -1913. – 208 с.

II. Литература. Периодическая печать:

43. Белоусов, Ю. От реального факта к художественной образности / Ю. Белоусов // Вопросы истории и теории кино. Труды ВГИК. – М., 1976. – Вып. XII. – С. 131.

44. Васильева, Э. «Массовая культура» в кино и её воздействие на зрителя / Э. Васильева // Вопросы истории и теории кино. Труды ВГИК. – М., 1976. – Вып. XII. – С. 161 - 168.
45. Кузнецов, Е.М. Некролог / Е.М. Кузнецов // Советский цирк. – М., 1958. – № 4. – С. 25.
46. Луньков, А.С. Финансирование театров Урала в годы Великой Отечественной войны / А.С. Луньков // Региональные модели исторического общего и профессионального образования: Сб. науч. ст. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2004. – С. 136-138.
47. Мильдон, В.И. Монолог для хора: двойник-призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30-40-х годов / В.И. Мильдон // Киноведческие записки. – М., 1999. – № 43. – С. 338 -349.
48. Михайлов, В. Сталинская модель управления кинематографом / В. Михайлов // Кино: политика и люди (30-е годы). К 100-летию мирового кино. – М., 1995. – С. 11-12.
49. Образ врага в исторических фильмах 1930-1940-х годов // Отечественная история. – М., 2003. № 6. – С. 31–46.
50. Смирнова, Д. Они снимали «За Родину» / Д. Смирнова // Искусство кино. – М., 2000. – № 5. – С. 137–143.
51. Рындин, В.Ф. Художник и театр / В.Ф. Рындин // ВТО. – М., 1966. – С.56.
52. Смирнов, И.П. Режиссёр собственной персоной: сталинизм и звуковое кино / И.П. Смирнов // Звезда. – М., 2005. – № 12. – С. 190-195.
53. Черненко, И. Путь из вчера в завтра / И. Черненко // Советский цирк. – М., 1963. – № 6. – С. 12.
54. Шаина, Е.Ю. Музеи циркового искусства и их классификация / Е.Ю. Шаина // Вопросы культурологии. – М., 2008. – № 4. – С. 48-50.
55. Яковлев, В.М. Кинематограф 1930-х годов: отражение советской действительности / В.М. Яковлев // Вопросы истории. – М., 1987. – № 2. – С. 28.

Диссертации и авторефераты:

56. Александров, Е.В. Кинематограф как средство передачи научной информации: автореф. дисс. ... канд. искусствовед / Е.В. Александров. – М., 1972. – 170 с.
57. Бусыгин, А. Партийное руководство книгоиздательским делом, кинематографией и театром (Из истории идеологической борьбы в 1921-1923 гг.): автореф. дисс. ... канд. истор. наук / А. Бусыгин. – Ростов н/Д, 1969. – 24 с.
58. Гаврилова, Т.В. Художественная интеллигенция и художественная культура Пензенского края в 1920-1930 - е гг.: дисс. ... канд. истор. наук / Т.В. Гаврилова. – Пенза, 2007. – 156 с.
59. Герасимова, Н.П. Патриотическая деятельность московских театров в годы Великой Отечественной войны: дис ... канд. истор. наук / Н.П. Герасимова. – М., 1988. – 213 с.
60. Горячев, Ю.И. Партийное руководство кинематографией в период строительства социализма (1917-1936 гг.): автореф. дисс. ... докт. истор. наук / Ю.И. Горячев. – М., 1987. – 28 с.
61. Пятаева, О.В. Многонациональный цирк России XX столетия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О.В. Пятаева. – СПб., 2009. – 44 с.
62. Чун Те Су. Советское киноискусство 30-х – первой половины 60-х годов: эволюция творческих принципов: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Чун Те Су. – М., 1996. – 56 с.

Монографии и статьи по теме ВКР:

63. Альтшуллер, А.Я. Провинциальный театр / А.Я. Альтшуллер // Русская художественная культура конца XIX - начала XX веков. Кн.1. Зрелищные искусства. – М., 1968. – С. 158-176.

64. Бардиан, Ф.Г. Советский цирк на пяти континентах / Ф.Г. Бардиан. – М. : Искусство, 1977. – 206 с.
65. Бертгольц, О.Ф. Февральский дневник / О.Ф. Бертгольц. – М. : Клевер Медиа Групп, 2015. – 96 с.
66. Власов, Н.П., Дробашенко, С.В. Советское кино в годы Великой Отечественной войны (1941-1945): Учебн. пособие / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. каф. киноведения / под ред. Н.П. Власова. – М., 1999. – 234 с.
67. Вяткин, Б. Жизнь клоуна / Б. Вяткин. – Л., 1975. – 136 с.
68. Григорьев, С.Л. Балет Дягилева / С.Л. Дягилев. – М. : АРТ, 1993. – 268 с.
69. Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. – М. : Искусство, 1948. – 412 с.
70. Дмитриев, Ю.А. Русский цирк / Ю.А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1953. – 264 с.
71. Долинский, И.Л. История советского кино. 1917-1967.: В 4 т. / И.Л. Долинский. – М., 1993. – Т. 2. 1931-1941. – 444 с.
72. Дробашенко, С.В. Проблемы теории документального кино: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения / С.В. Дробашенко. – М., 1980. – 49 с.
73. Захава, Б.Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд / Б.Е. Захава. – М. : Искусство, 1969. – 391 с.
74. Зискинд, Е. Режиссёр на арене цирка / Е. Зискинд. – М., 1971. – 124 с.
75. Зноско-Боровский, Е.А. Русский театр начала XX века / Е.А. Зноско-Боровский. – Прага: Пламя, 1925. – 444 с.
76. Зоркая, Н.М. История отечественного кино. XX век / Н.М. Зоркая. – М. : Белый город, 2014. – 709 с.
77. Зоркая, Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа / Н.М. Зоркая. – М. : Аграф, 2010. – 399 с.
78. История русского драматического театра. В 7-ми т. – Т. 2. 1801-1825 / под ред. Холодов Е.Г. (гл. ред.) и др. – М. : Искусство, 1977. – 555 с.; Т. 5: 1862-1881. – М., 1980. – 551 с.; Т. 6: 1882-1897. – М., 1982. – 575 с.

79. Коз, З. Вся жизнь в цирке / З. Коз. – М. : Искусство, 1963. – 298 с.
80. Комков, Г.Д. На идеологическом фронте Великой Отечественной войны / Г.Д. Комков. – М. : Наука, 1983. – 297 с.
81. Конев, Ф. Полвека под куполом цирка / Ф. Конев. – М. : Искусство, 1961. – 160 с.
82. Конный цирк: [Каталог] / Центральное управление госцирками. Музей цирка и эстрады: Выставка на тему «Конный цирк»; Организована Музеем цирка и эстрады при ближайшем участии В.Я. Андреева, Е.П. Гершуни и Е. Кузнецова. – Л. : Гос. музей цирка и эстрады, 1930. – 187 с.
83. Кузнецов, Е.М. Арена и люди советского цирка / Е.М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1947. – 340 с.
84. Летопись российского кино: В 2-х т. / Сост. П.А. Багров, Г.Н. Бородин, В.Е. Вишневский / под ред. А. С. Дерябин. – М. : Материк, 2007. – Т. 2. 1930-1945. – 848 с.
85. Листов, В.С. Россия. Революция. Кинематограф: к 100- летию мирового кино / В.С. Листов. – М., 1995. – 175 с.
86. Лифарь, С. Дягилев / С. Лифарь. – СПб. : Композитор, 1993. – 224 с.
87. Макаров, С.М. Шаманы, масоны, цирк: сакральные истоки циркового искусства / С.М. Макаров. – М. : Либроком, 2016. – 280 с.
88. Минин, М.К., Кауфмцп, Л.М. Во имя Великой Победы / М.К. Минин, Кауфмцп Л.М. – М., 1975. – 546 с.
89. Михайлов, В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы / В.П. Михайлов. – М. : Материк, 2003. – 279 с.
90. Нерар Франсуа-Ксавье. Пять процентов правды. Разоблачение и доносительство в сталинском СССР (1928-1941). [Электронный ресурс]. – М., 2011. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=545902>.
91. Островский, Г.А. Цирк в годы Великой Отечественной войны / Г.А. Островский. – М., 2015. – 360 с.
92. Первый век кино. Популярная энциклопедия / под ред. Д.С. Хубларова. – М. : Локид, 1996. – 720 с.

93. Петровская, И.Ф. Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра: учеб. пособие для театроведч. фак. театр. ин-тов / И.Ф. Петровская. – Л. : Искусство, 1971. – 198 с.
94. Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М. : Искусство, 1980. – 135 с.
95. Рябцев, Ю.С. История русской художественной культуры XX века. 9 кл.: пособие для учащихся общеобразовательных учреждений / Ю.С. Рябцев, С.И. Козленко. – М. : Владос, 2008. – 303 с.
96. Савин, О.М. Пенза театральная / О.М. Савин. – Пенза, 2008. – 212 с.
97. Сиротин, О. В. В начале киновека. Кино в Пензенском крае (1896-1932 гг.) / О.В. Сиротин. – Пенза, 2009. – 328 с.
98. Табатчикова, Е.А. Русское актёрское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX - XX веков / Е.А. Табатчикова. – Л., 1981. – 60 с.
99. Тимофеева, Н.В. Мир балета. История. Творчество. Воспоминания / Н.В. Тимофеева. – М. : Терра, 1993. – 365 с.
100. Федосеева Л.Ю. Рабочие Поволжья и культурное строительство в регионе во второй половине 1920-х – середине 1930-х гг. / Л.Ю. Федосеева. – Пенза, 2000. – 172 с.
101. Хайченко, Г.А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века / Г.А. Хайченко. – М., 1975. – 245 с.
102. Чун Те Су. Советское киноискусство 30-х – первой половины 60-х годов: эволюция творческих принципов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения / Чун Те Су. – М., 1996. – 178 с.
103. Шишкин, И.С. Пензенский театр: вчера и сегодня / И.С. Шишкин. – Пенза, 2011. – 211 с.
104. Шкловский, В. Искусство цирка / В. Шкловский // Гамбургский счёт. Статьи-воспоминания-эссе. (1914-1933). – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
105. Burenina, Olga (2007). «Vpervye na arene!»: cirk v russkom kul'turnom prostranstve 1920-1930 gg. In: Schahadat, Schamma; Frank, Susanna. Anfang und

Archiv. Festschrift für Igor' P. Smirnov zum 65. Geburtstag. München: Kubon Sagner.

Таблица 1.

Репертуар театра в 1920-1940-е гг.

Темы	20- гг. и 30- гг.	Темы	40- е гг.	Выводы
Тема гражданской войны	«Шторм» В. Билль-Белоцерковского в театре им. МГПС, «Любовь Яровая» К. Тренева Академическом Малом, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова во МХАТе, «Разлом» Б. Лавренева в Ленинградском Большом драматическом театре.	Военные	«Фронт» А. Корнейчука и «Русские люди» К. Симонова, «Вечно живые», «В поисках радости» В. Розова	Видно, что время 1920-х и 1930-х гг. отвечает потребностям и нуждам времени: это революция, гражданская война. А вот в 1940-х гг. театр всегда чутко реагировал на требования времени. Повышение материального и культурного потенциала страны привело к росту, разнообразию эстетических запросов зрителей, что в свою очередь не могло не способствовать смелым творческим поискам драматургов и режиссеров. А это, естественно, привело к рождению новых театральных коллективов. Среди них – созданный выпускниками школы-студии МХАТ им. В. И. Немировича-Данченко театр «Современник». Ещё одна особенность, что начиная с 1930-х гг. репертуар театров был представлен лишь вкусами И. В. Сталина. Таким образом, В годы суровых испытаний Великой Отечественной войны театры осуществляли постановку спектаклей, отвечающих насущным духовным нуждам фронтовиков, тружеников тыла.

Тема революции	Театр Таирова: «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, «Взятие Зимнего дворца» под рук. Николай Николаевича Евреинова	Оперная классика	И. Глинка «Иван Сусанин», Э.Ф. Направника «Нижегородцы», «Евгений Онегин» и «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, опера «Юдифь» А.Н. Серова, «Скупой рыцарь» и «Алеко» С.В. Рахманинова	Также в 1940-е гг. не угасали и балетные труппы, входивших в состав театральных бригад, которые разъезжали по различным городам и поддерживали дух воинов. Театр должен был обслуживать труженников тыла, обслуживать воинские части и госпитали в тылу и также заниматься организацией своих концертов в военных условиях.
Тема агитсудов	«Суд над кронштадтскими мятежниками»	Пьесы героической направленности	«Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьёва, «Фронт» А. Корнейчука, «Шёл солдат с фронта» В. Катаева, «Генерал Брусилов» И. Сельвинского	Тема агитсудов – представления, которые были импровизацией по жанру и претендовало на роль театрального представления. Конечно же, актуальной темой в 1940-е гг. стали «герои нашего времени».
Классические пьесы	«Лес», «Ревизор», «Горе уму» реж. Мейерхольд	Постановки в духе русской и зарубежной	«Ромео и Джульетта» и «Отелло» В.	Упор шёл на основную группу драматургов, «которые, ставя в своих пьесах актуальные тезисы современности, насыщают свои пьесы содержанием, соответствующим

		классики	Шекспира, «Волки и овцы» и «доходное место» А.Островского, «Слуга двух господ» К. Гольдони	мировоззрению пролетариата» опираются в своих работах на основную группу драматургов, «которые, ставя в своих пьесах актуальные тезисы современности, насыщают свои пьесы содержанием, соответствующим мировоззрению пролетариата».
Тема быта и нравов	«Москва с точки зрения» В. Типота и Н. Эрмана	Образ отдельно взятых личностей	«Кремлёвские куранты» Н. Погодина, «Ленин в 1918 году» А. Каплера и Златогоровой	Тема быта проходит красной нитью, ведь обычные картины повседневности могли привлечь зрителя своей похожестью. Во время ВОВ образ сильной личности был популярен. Так взяли за главную фигуру, образ Ленина.
Жанр Комедия	«Чужой ребенок», «Простая девушка» и «Страшный суд» В.Шкваркина, «День отдыха» В.Катаева, «Свадьба с приданым» Н.Дьяконова	Оборонно-мобилизационная идея	Драма «Герой» Н. Дьяконова, «Молодые патриоты» С. Ермолина	Утверждается в театральном искусстве с 1930-х гг. Это были пьесы ответом на современные темы, которые тревожили общество в это время

Таблица 2.

Репертуар театра в 1920-1940-е гг. на примере Пензенской губернии

Темы, театры	20 и 30-е гг.	Тема	40-е гг.	Выводы
		Героико-романтическая	«Полководец Суворов», «Давным-давно».	Пользовались огромным успехом у зрителя. Ставилось много пьес, написанных до войны о военном времени.
Классика	«Платон Кречет» А. Корнейчук, «Мой друг» реж. Н. Погодин, ставились пьесы А. Афиногенова, В. Киршона. «Волки и овцы» Островского реж. А.Л. Загаров, «Свадьба Кречинского», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Резизор», «Женитьба»	Классика	«Таланты и поклонники», «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Лев Гурыч Синичкин» Ленского, «Варвары» Горького, «Горе от ума» Грибоедова, «Живой труп» Толстого, «На дне» Горького, «Нора» Ибсена, «Мария Стюарт» Шиллера.	Ставилась на пензенской сцене и классика, которая всегда была востребована. Начало 1920-х гг. отмечается преобладанием конструктивизма, уже к началу 1930-х гг. возврат к традициям русского психологического театра. Особое внимание уделяется застольному периоду: от актёров добиваются наибольшего проникновения в авторский текст. Репетиции чередуются с занятиями по системе Станиславского. Нельзя сказать, что все спектакли в 1940-е гг. были удачными. Случались и провалы, когда художественный уровень постановки не дотягивал до настоящей драматургии. Но сам факт

				<p>появления этих спектаклей в годы разрухи говорил потенциале пензенского театра. И ещё: война уменьшила степень фальши, ослабила цензурное давление, изжила гротескных героев, разукрашенных одной краской – белой или чёрной. На сцену вышли персонажи, наделённые характерами. Их поступки, не лишённые пафоса, всё же имели мотивы, понятные обычному человеку. Происходило сближение актёров на сцене и зрителей в зале.</p>
<p>Драматический театр им. А.В. Луначарского</p>	<p>Двадцатые года: «Овод» Э.Л. Войнич, «Спартак» Джованьоли, три спектакля о Степане Разине, «Красная правда» А.А. Вермишева реж. П.П. Струйский- конец 1910-х гг.- начало 20-х гг. «Канцлер и слесарь», «Яд», «Королевский брадобрей», «Медвежья свадьба» А.В. Луначарского – середина</p>	<p>Военные</p>	<p>«Машенька», «Накануне» А. Афиногенова, «Парень из нашего города», «Русские люди» К. Симонова реж. Треплев</p>	<p>В 1918 году создаётся драматический кружок имени В.Г. Белинского, который стал называться Гарнизонным театром. В поисках драматургии, созвучной событиям, театр обращался к пьесам, призывающим к действию. А уже 25 октября 1920 гг. драматическому театру было присвоено имя А.В. Луначарского, который дважды посетил Пензу(1924 и 1929). В сезон, начиная с 1940-х гг. ставилось большое количество пьес, которые</p>

	<p>1920-х гг.</p> <p>Позже начинают появляться и неоклассические постановки – «Шторм» В. Билль- Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Броненосец 14-69» В.С. Иванова.</p> <p>Тридцатые года: «Темп», «Поэма о топоре» Н. Погодина в постановке Л. Южанского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука в постановке Н.А. Смирнова, «Чудак», «Далёкое» А. Афиногенова (реж. О. Жданова)</p>			<p>выдерживали всего по 3-10 представлений. Актёрам приходилось играть от 25 до 50 ролей. Это порождает текучесть творческого коллектива и низкий уровень качества спектаклей. По всей стране ставились пьесы на военные темы, за основу брались произведения К.Симонова.</p>
--	--	--	--	---

Воспоминания Бориса Вяткина

В августе 1942 года. По вызову Управления госцирками приезжаю в Москву. Вызов – ответ на мою телеграмму, в которой я просил отправить меня работать на фронт.

Только что вернулась с фронта Первая цирковая бригада. Работали очень много, много видели интересного, не раз были в опасности.

Близится день нашего отъезда. Программа получилась разнообразная: Зоя и Георгий Энгель – танцевально-акробатический эксцентрический номер, Антонина и Григорий Поповы – пластический этюд, Николай Тамарин – музыкальный эксцентрик, Н. Хвощевский и А. Будницкий – акробаты-каскадеры, Нико и Энгель – комическое антре, я – акробат, И. Семиволоков – манипулятор. Руководитель бригады и ведущий программы – В. Гурский. Заполнение пауз, как обычно, досталось мне.

Итак, день отъезда. На одной машине оформление (занавес, дорожка и барьер). Другая – автобус, в ней артисты. Прощание. Пожатия рук, пожелания удачи...Западный фронт. Первая воздушная армия. Получаем направление в части, расположенные в районе Волоколамска и Истры. Первый концерт на поляне, у леса. Между двух автобусов растянули занавес, на траве ковер, огороженный бутафорским барьером, два стула для баянистов, лист фанеры для танцующих.

Это – наш манеж и весь реквизит. Волнуемся необычайно. Еще бы! Впервые выступаем перед людьми, которые, защищая Родину, всего каких-нибудь полчаса назад сбрасывали смертоносный груз на головы фашистов. Мой выход. Выхожу с чемоданом, достаю из него большую галошу. Ведущий спрашивает:

– Борис Петрович, что это такое?

– Та самая галоша, в которую Гитлер сел со своим блицкригом!

И все пошло своим чередом. Номер сменялся номером. В «зрительном зале» без конца раздавались аплодисменты и смех летчиков.

Еще не окончился первый концерт, как за нами приехала машина из соседней части. Не снимая сценических костюмов, отправляемся в путь.

Даем концерт на аэродроме близ деревни Кубинки. Пародируя только что исполненный номер, я пытаюсь пролезть в кольцо от венского стула, застреваю в нем, кричу, зову на помощь.

Ведущий спрашивает:

– Борис Петрович, в чем дело?

– В окружение попал! – отвечаю я

Экспромт оказался удачным, дошел хорошо. В этот же день, 5 сентября 1942 года, наша бригада приняла первое «боевое крещение».

Во время моего выступления вдруг начали стрелять стоящие неподалеку зенитки. Обращаясь к командиру, говорю:

– Распорядитесь, пожалуйста, чтобы они шум не поднимали, а то я могу упасть!

Но шутка не дошла. Взоры всех обратились к небу, где из облаков вынырнули три «юнкерса».

Раздалась команда: «По самолетам!»

Вой бомб, взрывы, стрекотня пулеметов и зениток – все слилось в один гул. Я стоял у сарая и вдруг оказался в лесу, до которого было метров двести. Потом товарищи говорили мне, что если бы в то время поблизости был спортивный судья с секундомером, то я на другой же день был бы отозван с фронта для участия в соревнованиях по легкой атлетике как лучший спринтер страны.

«Юнкерсы» сыпали бомбы пачками. Один из них снизился и прочесал лес из пулеметов и пушек. Я зачем-то снял пиджачок и укрылся им – вероятно, от осколков. Наконец «юнкерсы» отогнаны, но нам надо уезжать, так как вражеские самолеты могут ежеминутно вернуться. Ехать опасно: на аэродром немцы набросали очень много «лягушек» (так на фронте называют противопехотные мины). И вот два командира с карманными фонариками медленно идут по дороге, освещая путь, а мы на машине следуем за ними. Невдалеке от аэродрома большой пожар: горит деревня Чапаевка. По дороге идет батальон. И бойцы слышат мужской голос, поющий знакомую песню.

