

---

## ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

---

УДК 008(091)

Т. С. Злотникова <https://orcid.org/0000-0003-3481-0127>

### Человек, война, культурная память (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне)

Выполнено по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013

Для цитирования: Злотникова Т. С. Человек, война, культурная память (к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне) // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 200-208.  
DOI 10.20323/1813-145X-2020-3-114-200-208

В статье актуализируются представления об исторической и культурной памяти применительно к событиям Великой Отечественной войны. Проблематика памяти рассматривается не только как методологически значимый дискурс, но и как источник интеграции с культурологическими представлениями о конкретных проявлениях памяти, в частности, с проблематикой творчества. В статье доказывается нравственно обоснованная и научно значимая необходимость проанализировать культурно-антропологическую компоненту памяти о войне. Автор опирается на свой исследовательский опыт, в рамках которого в 1970-1980-е гг. были зафиксированы художественные акции, представлявшие понимание событий Великой Отечественной войны. В настоящее время актуальным становится уникальный по своей гуманистической силе пласт советского искусства, связанный с памятью о войне. Учитывая значительный пласт отечественных произведений о человеке и войне в литературе и кинематографе, автор статьи останавливается на весьма масштабной по своему составу части «здания» культурной памяти о войне – театральной. Коллизия «человек на войне» представлена через ретроспективный анализ спектакля по повести Б. Васильева «В списках не значился» (Ташкент, театр им. Хамзы, 1978 г.), где культурная память зафиксировала: для молодых героев спектакля выполнение долга и связанная с ним смерть столь же естественны и оттого внешне не героичны, сколь и сама жизнь. Коллизия «человек во время войны» показана через работу Г. Волчек в театре «Современник»: поставленный ею трагический спектакль по пьесе М. Рошина «Эшелон» (1975 г.) и сыгранную гротесковую роль Нюрки-хлебоборозки в спектакле «Вечно живые» (1957 г. и позднее). Показано, что память о войне оказалась логично и убедительно связанной с памятью о негативной стороне человеческих проявлений – о злобе, алчности, эгоизме, убожестве нравственного мира; у подвига и нравственной ответственности была оборотная сторона, о которой также необходимо помнить. Коллизия «человек после войны» представлена через спектакль «Тихие старики» по пьесе М. Богучарова (Ташкент, театр им. Горького, 1978 г.), где осуществляется «суд» над элегантными убийцами. Выявляется метафорическое представление о том, что прошлое невозможно «переодеть», как переодевается человек, или, вычеркнув, заменить, как меняется фамилия.

Ключевые слова: культурная память, человек, Великая отечественная война, советское искусство, социально-психологический и культурно-антропологический модуль.

---

## HISTORICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

---

T. S. Zlotnikova

### Man, war, cultural memory (on the 75th anniversary of the Victory in the Great Patriotic War)

The article updates the ideas about historical and cultural memory concerning the events of the Great Patriotic War. The problems of memory are considered not only as a methodologically significant discourse, but also as a source of integration with cultural ideas about specific manifestations of memory, in particular, with the problems of creativity. The article proves the morally justified and scientifically significant need to analyze the cultural and anthropological component of the memory of the war. The author relies on her research experience, in the framework of which in the 1970,1980 years artistic actions were recorded, representing an understanding of the events of the Great Patriotic War. At present, the unique layer of Soviet art associated with the memory of the war is becoming relevant in its humanistic strength. Considering the significant layer of domestic works about man and war in literature and cinema, the author of the article dwells on the very large-scale part of the «building» of the cultural memory of the war – a theatrical one. The

collision «man in war» is presented through a retrospective analysis of the play based on the story by B. Vasiliev «He was not in the lists» (Tashkent, Khamza Theater, 1978), where cultural memory recorded: for young heroes of the play, fulfilling the duty and death associated with it are just as natural and therefore outwardly not heroic as life itself is. The conflict «man during the war» was shown through the work by G. Volchek at the Sovremennik Theater: her tragic performance based on M. Roshchin's play «Echelon» (1975) and the played grotesque role of Nyurka-bread cutter in the play «Forever Alive» (1957 and later). It is shown that the memory of the war turned out to be logically and convincingly connected with the memory of the negative side of human manifestations – about anger, greed, selfishness, atrocity of the moral world; the feat and moral responsibility had a flip side, which must also be remembered. The conflict «man after the war» is presented through the play «Quiet Old Men» based on the play by M. Bogucharov (Tashkent, Gorky Theater, 1978), where the «trial» of elegant murderers is carried out. A metaphorical idea is revealed that the past cannot be «changed», as a person changes clothes, or, having crossed out, replace how the surname changes.

Keywords: cultural memory, man, Great Patriotic War, Soviet art, socio-psychological and cultural-anthropological modes.

Память с древнейших времен и по сей день ощущается и понимается как неотъемлемое свойство человеческой психики и человеческого бытия. Для историков и культурологов, социологов и психологов, но – также – для практиков социально-политической сферы память является то предметом дискуссий, то щитом от новых жизненных веяний, то фундаментом национального единения. Согласимся с уже не новым, но справедливым тезисом современно ученого о том, что «непременным атрибутом общественного сознания является историческая память, которая в условиях коренных общественных сдвигов имеет тенденцию к оживлению своей роли в духовном потенциале как отдельного человека, так и народа в целом» [Тощенко, 1998, с. 5]. Память о событиях чрезвычайного масштаба, естественно, консолидирует либо дезинтегрирует социум в широком смысле, нации и государства, что в год 75-летия Победы в Великой Отечественной войне заметно отчетливо и при этом парадоксально. Научный дискурс носит относительно спокойный характер, что объясняется уже достаточно давно известной, например, парадигмой М. Хальбвакса, согласно представлениям которого сформирована социологическая тенденция соотношения индивидуального и коллективного начал в формировании памяти как образа [Хальбвакс, 2005], и, собственно, этот образ присутствует в сознании людей каждого очередного поколения. Немаловажным мы полагаем то, что проблематика памяти для многих исследователей существует только как методологически значимый дискурс [Рикер, 2004], но в органической интеграции с культурологическими вопросами в их общем значении [Лотман, 1992] и, в частности, с проблематикой творчества, для осуществления которого актуализация памяти представляется существенной и необходимой [Васильев, 2013]. В социально-политической же сфере сама идея внимания к памяти и содержание запомнившихся, предьявленных событий и оценок – это предмет дискуссий и острых столкновений.

С учетом названных научных тенденций в нашей статье речь пойдет не об оценках и не о трактовках политических событий, но о достаточно локальном, хотя и значимом явлении: о сформировавшейся в культурной памяти нашей страны, когда это был еще СССР, и оставшейся до сего дня художественной парадигме, в соответствии с которой Великая Отечественная война была воспринята как личное несчастье, личный подвиг и личный опыт каждого из множества людей этой страны. Нам представляется не только нравственно обоснованным, но и научно значимым проанализировать культурно-антропологическую компоненту памяти о войне, как эта компонента проявилась еще при жизни тех, кто назывался «военным поколением». Нам удалось в свое время – в 1970-1980-е гг. – зафиксировать множество художественных акций, в которых было представлено понимание событий Великой Отечественной войны. Теперь, по прошествии еще нескольких десятилетий, становится очевидным уникальней по своей гуманистической силе опыт советского искусства: *многokrатно проявленное внимание к человеку – человеку на войне, человеку во время войны (а это значит, что, кроме боевых действий, внимание уделялось событиям тыловой жизни), а также человеку после войны.*

Нет сомнений в том, что фундамент «здания», которое сегодня может рассматриваться как корпус культурной памяти о Великой Отечественной войне, составила литература, включая, прежде всего, произведения авторов-фронтовиков, которые во время самой войны были корреспондентами (как К. Симонов, А. Сурков, А. Твардовский) или воевали, что называется, в строю (как Б. Васильев, В. Кондратьев). Предпринятые уже несколько десятилетий назад [Лазарев, 1983] или относительно недавно [Леонов, 2010] исследования, талантливые популяризаторские работы [Сараскина, 1989] исчисляются многими десятками, умножая культурную память, сформированную в художественном дискурсе, научным дискурсом

культурной памяти. Многочисленные кинопроизведения, которые создавали еще во время войны и практически на протяжении всего послевоенного периода, меняя выразительные средства, сюжетные повороты и варьируя тип героев, – это вторая часть названного корпуса, ему были посвящены активно публиковавшиеся статьи и отдельные работы [Муратов, 1980; Камшалов, 1986]. Мы далее остановимся на третьей, весьма масштабной по своему составу, части «здания» культурной памяти о войне, – театральной, где нами лично зафиксирован художественный опыт, складывающийся еще при жизни военного поколения, который сегодня может рассматриваться как особенный сплав художественных и социально-нравственных составляющих. При этом необходимо отметить то пристальное, лично заинтересованное внимание, которое к спектаклям о войне проявляли критики-современники в 1940-е и более поздние годы. Особо отметим как отдельные, локальные высказывания, например, небольшую рецензию выдающегося критика и историка театра П. А. Маркова [Марков, 1965], так и целый комплекс текстов о «военных» спектаклях, вошедших в масштабное коллективное историко-театроведческое издание [Спектакли и годы ... , 1969].

#### Память о человеке на войне

Мы не ставим цель, которую и невозможно достичь в небольшой статье, – дать обзор значительных для историко-культурного процесса театральных воплощений памяти о Великой Отечественной войне. У зрителей и критиков в течение нескольких десятилетий было множество возможностей увидеть выдающиеся произведения, к числу которых, скажем, следовало бы отнести своеобразную триаду (повесть Б. Васильева – кинофильм С. Ростюцкого – спектакль Ю. Любимова «А зори здесь тихие...»). Мы, работая в сфере актуализации культурной памяти, стремимся привлечь внимание к относительно малоизвестным работам, которые в совокупности составили мощную картину.

Сценическое воплощение «лейтенантской прозы», продолжая открытие «Зорь», состоялось в постановках по роману того же Б. Васильева «В списках не значился», тоже по духу камерного, лиричного, с людьми и судьбами, которые были узнаваемыми и запоминающимися. В зафиксированных нами особенностях спектакля по роману Б. Васильева «В списках не значился», поставленного в Узбекистане, в академическом театре им. Хамзы [Злотникова, 1978], режиссер разместил зрителей прямо на сцене, окружив игровое пространство стульями с трех сторон и накрыв пу-

стые ряды в зрительном зале брезентом, и это вряд ли замыслилось как средство эпатажа.

О том, что граница «сцена – зрительный зал» может нести не только традиционно-условную нагрузку, режиссер Б. Юлдашев и работавший с ним художник Г. Брим догадались уже раньше и реализовали свою догадку в других спектаклях. Но если обычно выход актеров-персонажей со сцены в зал раздвигает границы пространства, то в военном спектакле функция рампы многозначна. Это и граница между прошлым и настоящим – оттуда, из темного пустого зала, в начале спектакля появляется на сцене, среди зрителей, лейтенант Плужников, пришедший из прошлого. Это и граница между жизнью и смертью – жизнью, которая идет рядом с нами, на сцене, и смертью, на которую люди уходят в пустоту, встречаемые взрывами или выстрелами врагов.

Сценография спектакля проста до аскетизма: пятнистый «защитный» брезент, затягивающий сцену во всю высоту (таким же брезентом покрыты и зрительские скамьи), лампы под жестяными «тарелками» и обыкновенный дощатый пол. Но простота эта рождает важный психологический эффект: зрители лишены возможности испытать чувство сторонних экскурсантов в экзотическом краю, подчиняясь действию, они еще до первых реплик включаются в него.

Когда публика поднимается на сцену, отыскивая свои места, многие даже не сразу замечают женщину в скромном черном платье, стоящую посреди сцены. Но когда все более или менее спокойно расположатся на своих местах, а кто-то еще будет продолжать входить, вас притянет ее пристальный взгляд. Постояв еще немного и на этот раз не найдя среди входящих того, кого искала, она скорбно уйдет в глубину сцены и сядет там. Так Я. Абдуллаева, выдающаяся трагическая актриса, играющая мать Плужникова, начинает спектакль, вводя зрителей в атмосферу готовящегося действия.

Метафора Родины-матери просто и человечно осуществляется в начале спектакля. В первый свой бой, еще не понимая толком, что уже началась война, должен повести Плужников солдат, ожидающих от него приказаний. Он растерян, он тянется к матери, оставшейся там, дома. И (как будто обыденное материнское напутствие – на экзамен или на работу) она вытирает его мокрое лицо, поправляет гимнастерку и чуть подталкивает вперед. В этом символическом эпизоде, которого нет в романе Б. Васильева и который концентрированно выражает сущность взаимоотношений Плужникова с матерью, не произносится ни слова. И только когда солдаты двинутся вслед за

командиром в его первую самостоятельную атаку, мать побежит за ним, уже не сдерживая плача.

Один из главных источников эмоциональной силы спектакля содержится в концентрированности действия. Если в романе, с характерной нарративной доминантой, последовательно описан ряд мучительных эпизодов, когда начинают погибать новые товарищи Плужникова, то в спектакле как бы сжаты до мгновения все эти смерти людей, к которым ни он, ни зрители еще не успели настолько привыкнуть, чтобы отчетливо их различать. После первой атаки, куда его напутствовала мать, Плужников возвращается с охапкой касок, которые солдаты, подобрав у ног зрителей, надели в начале боя. И медленно кладет каждую каску на то место, где она, отграничивая игровое пространство от зрителей, лежала прежде; он в слезах называет имена погибших, как закапывает их могилы, как клянется отомстить, как салютует в честь убитых товарищей.

Режиссеру надо было проявить самоограничение, довериться внутренней жизни актеров, чтобы первую сцену Плужникова с Миррой, провожающей его через весь город в крепость, выстроить всего-навсего как многократный обход сцены по кругу. Иногда, торопливо забегая вперед в уверенности, что и он идет за нею туда, куда нужно, а иногда чуть отставая и сбоку заглядывая ему в глаза, она увлекает его за собой – словом, взглядом, всем своим существом. И это, казалось бы, монотонное действие (сцена длится несколько минут) рождает необычное, чаще доступное кинематографу ощущение нашего параллельного с ними движения. Каждый из зрителей, оставаясь на своем неизменном месте, наблюдает смену планов. «Крупный план» (актеры рядом) постепенно переходит в «общий план» (актеры удаляются) и затем возникает снова (актеры завершили очередной круг).

Впрочем, напряженность действия порой достигается в спектакле и более броскими средствами. То после очередного обстрела вдруг пробегут люди и резко захлопнут открывшиеся при первой бомбежке люки на сцене – это завалило подземелье, и шок от грохота заставит публику лишь через некоторое время осознать происшедшее. То встанут в пустом зрительном зале погибшие товарищи Плужникова, с шумом выстрелят шампанским и, поднимая мятые жестяные кружки, радостным хором прокричат ему и Мирре: «Горько!» Благословят его так же бескорыстно и дружески, как он отдавал им последний долг, раскладывая по местам каски.

Подвиг совершается не просто на глазах у зрителей (что уже было бы немаловажно), но рядом с

ними, осязаемо, касаясь, буквально «задевая» их своей болью и своей чистотой. Оказываясь физически предельно близко к зрителям, актеры как бы еще усиливают вообще присущую театру магию сиюминутности и создают впечатление безусловной правды. Есть в спектакле моменты такой «обыденной», такой ясной житейской правды и убедительности, что возникает ощущение «кинематографически» зафиксированной жизни, случайно подсмотренной в ее повседневных проявлениях. Когда герой спектакля, лейтенант Коля Плужников будет в подземелье умываться буквально рядом со мной (или любым другим зрителем, который окажется именно на этом месте), ощутится не просто известная по кинематографу особая органика «крупного плана», но и особая сложность его абсолютно «неактерской», лишенной каких бы то ни было изобразительных эффектов жизни.

Зрителей буквально вовлекают в сценическое действие. В начале спектакля, во время первой бомбежки Бреста, на сцену посыплются кирпичи, обломки дерева и железа, в темноте забегают люди, и будет казаться, что все это сыплется и бежит прямо на нас, сквозь нас (но нужно отметить точный расчет, с каким выстроена эта сцена, где, разумеется, ни одна бутафорская деталь на самом деле не касается зрителей).

Удивительное ощущение драмы героя, пропускаемой через зрительское сознание и зрительские чувства, возникает и в финале. Проводевав несколько месяцев в одиночестве, в темноте, выходя из подземелья, Плужников встретит присланного немцами пленного – переводчика, осветившего слабым фонариком полную тьму, в которую перед этим погрузится сцена. Зрители, окружающие Плужникова, начнут скорее осязать, чем видеть этот лучик фонарика. И зрителей – вместе с ним – резко ударит лавина света, и зрители испытают одинаковое с ним чувство боли от этого внезапного удара, когда он выйдет из тьмы на поверхность. И не в первые секунды зрители (а он-то вообще этого не видит) оглядят его – в окровавленных портянках, с поседевшей головой и все еще юным лицом...

Война, проходящая «через людей», собирает вокруг главного героя мать и возлюбленную, друзей-однополчан, случайных, оказавшихся в замкнутом пространстве, «соседей». Актерским достижением в плане образного осмысления простого человека в нечеловеческой ситуации войны был крошечный предсмертный эпизод тети Христи: старейшая актриса, З. Садриева, славившаяся своим умением держать внимание публики в комедийных ситуациях, трагически спокойно и мед-

ленно разувает натруженные, больные ноги, медленно и аккуратно складывает кофту, которая еще может пригодиться людям здесь в подzemелье, – и медленно, строго и непреклонно уходит в пустоту, на смерть, облегчая, по ее понятиям, жизнь тех, кто пока остается в живых...

Особое место в окружении Плужникова занимала Мирра-С. Юнусова. Молодая актриса, дебютировавшая после окончания театрального института в этой роли, несет здесь такую удивительную правду, такой искренний восторг любви и такие горькие слезы, живет в таком непрерывном и таком естественном для ее героини душевном напряжении...

Они появлялись в спектакле разные – два актера, игравшие Плужникова. Один вариант – молодой, восторженный, не готовый еще не только к подвигу, но даже к первому серьезному испугу, вызываемому началом войны, Плужников-Э. Насыров. В исполнении А. Рафикова лейтенант уже с самого начала входит в спектакль человеком более взрослым внутренне, более сосредоточенным; в нем больше изначальной потрясенности, он много думает и потому молчит, и отсюда возникает некоторая замедленность его реакций и чувствуется, как трудно каждый раз ему начать говорить.

Культурная память зафиксировала в спектакле, что для героев выполнение долга и связанная с ним смерть столь же естественны и оттого внешне негероичны, сколь и сама жизнь. Вот почему так органически сочетаются в этом спектакле патетика, лишенная ходульности, искренне трогающая, и лирика, этой патетикой рожденная и с нею неразрывно связанная.

### Память о человеке во время войны

Человек во время войны, по многочисленным версиям, созданным в разных видах искусства, был не только воином, подвижником, жертвой, но и нес в себе негативные нравственно-психологические свойства. Именно такой поворот в воплощении культурной памяти навлек в свое время (1875 г.) резкую критику на постановку Г. Товстоногова «Три мешка сорной пшеницы» по повести В. Тендрякова в Большом драматическом театре.

Творческая коллизия «воспоминаний о войне» предстала в двух разных ипостасях работы человека, рожденного незадолго до войны, режиссера и актрисы Г. Волчек, о которой мы специально уже писали прежде [Злотникова, 2017, с. 626-658].

Рядом с камерными, психологически детализированными спектаклями особняком в творчестве

Волчек оказался поставленный в 1975 г. «Эшелон» М. Рощина.

И режиссер, и драматург – из того поколения, по чьему детству первым и навсегда сильнее всего потрясением прокатилась Великая Отечественная война. Больше того: драматург подчеркнул автобиографичность тех конкретных событий, которые происходят в заводском эшелоне, везущем женщин и детей на восток, в эвакуацию: в первых спектаклях «Современника» он сам начинал действие, и лишь позже его функции автора-рассказчика перешли к актеру театра. Казалось бы, что-то, а уж бытовая правда, даже правдоподобие именно этому спектаклю обеспечено в полной мере. Но в действительности возникло сразу два парадокса.

Один – преднамеренно подготовлен режиссером. Была эвакуируемого эшелона в спектакле было меньше всего. Поворачиваются в разных ракурсах нары в необозначенных теплушках – и только; кастрюль, ведер и тазов, неизбежно в любой спешке уносимого с нажитого места скарба, почти нет (художник М. Ивницкий) – оттого так ощутимо бездельны эти в большинстве своем работающие и привыкшие к работе женщины. В понимании театра, война должна была предстать здесь не через быт, а через бытие, вспоминаемое спустя тридцать с лишним лет теми, кто был детьми в 1941-м.

Отсюда возник второй, достаточно неожиданный для театра «Современник» парадокс. Среди зрителей спектакля оказалось немало тех, кто и сам детьми пережил такой «эшелон». У них, как мы это наблюдали непосредственно во время спектакля, рождалось резкое неприятие той атмосферы, в которой развивается действие, мрачного, сурового колорита, интонационного строя спектакля – с его торопливо-взвинченными или болезненно-обессилленными репликами. Эти зрители в посланиях, отправленных в театр, в устных высказываниях утверждали: «У нас было не так».

В спектакле Волчек все женские судьбы оказались внутренне объединенными не только общим прошлым – работой на заводе, бытом; их объединяло чувство утраты, еще не осознаваемой, что она – одна на всех. Женские судьбы здесь – предмет художественного исследования и мерило сложности драматической ситуации. Естественно внимание, уделяемое сильным, тем, кто не дает раскисать себе и другим, кто в значимости необходимых повседневных забот находит оправдание ожиданию перемен. Торопливая, нескладно одетая, простоволосая Маша-А. Покровская становилась нравственным стержнем спектакля: у нее все время есть дело, и ей до всего есть дело. И потому

одним из самых трогательных моментов спектакля оказывается ее по-бабьи простой, скачущий с шепотка на хохот, сдобренный всхлипываниями и лукавством диалог о прошлом с нагловато-неунывающей (а второе сейчас важнее первого) Лаврой-Е. Козельковой. Все обыденное, общее и единственное у каждой женщины было переплетено в этой теплушке с тремя этажами деревянных нар: и глупая навязчивая истеричность Нины-Н. Дорошиной, и демонстративная (больше для себя, чем для других) подтянутость Ивы-Л. Толмачевой, и скандальность словно локтями всех вокруг себя расталкивающей Саввишны-Л. Ивановой, и внезапно растворяющееся в сочувствии к другим ехидство «тихой язвы», свекрови Лавры-Л. Ахеджаковой.

Неожиданное, казалось бы, родство мы устанавливаем между «Эшеломом» и самой первой ролью Волчек – *Нюркой-хлеборезкой* в «Вечно живых» В. Розова. В том спектакле (первый показ которого состоялся в конце 1950-х гг.), не раз потом отредактированном и по духу, кажется, не устаревшем и через 20 лет после премьеры, звучала острая ненависть актрисы к повседневно изменчивому и неумному явлению, имя которому – *обыватель*. Память о войне оказалась логично и убедительно связанной с памятью о негативной стороне человеческих проявлений, о злобе и алчности, об эгоизме и убожестве нравственного мира тех, кто сопутствовал войне, но не способствовал преодолению негатива; у подвига и нравственной ответственности была оборотная сторона, о которой также необходимо помнить.

Масштаб образного решения, подчеркнувший сущность этой героини, был таков, что называть ее, кажется, уже нужно как нечто внечеловеческое, всеобъемлющее – *оно*. *Оно*, Нюрка-Волчек, в своем единственном появлении на сцене равно подавляет габаритами и количеством колец; нависшим над угрюмым питекантропским лбом валиком тщательно выложенных волос и громкоподобным ржанием; невероятной наступательной способностью и столь же невероятной среди растерянных в войне людей полной удовлетворенностью жизнью. Ввалившись в комнату (в гости!), *оно* моментально все вытесняет, невывесненное – приспособливает к себе, себя водружает над именным торжеством (то бишь взгромождается на центральном месте за столом) – и наслаждается. При этой поглощенности и всеохватности, *оно* еще и невероятно дотошно.

Самые неожиданные и уничтожающе-язвительные детали облика анекдотической модификации женщины-вамп превращают у Волчек проходной эпизод в разоблачительную феерию.

Цветочки и оборочки на голубом крепдешинном платье и «грациозное» встряхивание мощным бюстом для водворения его на место немедленно ассоциируются с цирковым вальсированием крупных животных. Это существо по-хозяйски спокойным жестом напяливает на себя меховой воротник, извлеченный из базарной сумки и лежавший, очевидно, со столь же дорогими сейчас кульками крупы и свертками масла. А потом точно так же за шиворот выволакивает из-за стола (потанцевать!) заморенного студента Мишу-О. Табакова или намертво хватает за плечо щупленького Марка-В. Никулина. И так же, как обращалась к приготовленному на убой петушку или кролику, почти добродушно приговаривает: «Не трепыхайся!»

Апофеоз существования Нюрки концентрируется в одной молчаливой минуте. Накричавшись, насытившись всеобщими восторгами от своего могущества, Нюрка-Волчек опять восседает за столом. Тупо переползает с предмета на предмет ее взгляд исподлобья, ленивый и бессмысленный. Тупо, удовлетворенно постукивает под столом нога в такт музыке. Это получеловеческое существо смешно и нелепо. Но чем увереннее и самозабвеннее действует *оно*, тем страшнее, античеловечнее выглядят его выходки.

Не «нарисован образ», а сформулировано *явление*. Грубость темной силы и приспособленчество доведены до гиперболы, до символа вырождения – и при этом есть характер, конкретный во всех своих проявлениях.

### Память о человеке после войны

Сложный в нравственно-психологическом и, разумеется, социально-политическом планах вектор культурной памяти о войне был связан с относительно небольшим пластом произведений о людях, прошедших через события войны (причем, что важно, с разных сторон «баррикад») и вступивших в новые условия через десятилетия после окончания военных событий. Один из таких художественных опытов мы в свое время проанализировали [Злотникова, 1978] и считаем полезным кратко вернуться к нему сегодня, имея в виду важную особенность культурной памяти: появление новых оттенков и акцентов в ходе культурно-исторических трансформаций.

В эту палевую идиллию, в этот серебристо-мерцающий парчовый рай не очень-то верится с самого начала. Добропорядочность? О, да. Очаровательная супружеская пара, тихие старики, весьма презентабельные в блеске благородных седин, сокрушающиеся разве что о гибели любимой рыбки в аквариуме, ждут сына в день рождения

матери. Респектабельность? О, да-да, в высшей степени. Он, Вельбах, – глава крупной фирмы, друг их молодости, Шварц – известный нейрохирург, сын Вальтер – подающий надежды юрист. Единственный настораживающий момент, единственный намек на диссонанс возникнет только в претенциозном веселье дочери доктора Шварца, Эрны, когда эта современная девица в укороченных брючках и с холщовой сумкой через плечо, восхищаясь «душкой Гитлером», начнет маршировать по диванам и, надевая вынутую из сумки офицерскую фуражку образца Второй мировой войны, вскидывать руку в фашистском приветствии. Но мягкие и чадолюбивые старики только улыбнутся экстравагантной шутке.

Рай этот обернется своим истинным обликом, когда в рассказе их сына о следствии, произведенном при его участии в Минске, обнаружатся вехи, отметившие прошлое этих респектабельных людей. И тогда замечется среди парчовых диванов недавно благородно-женственная, а теперь истерически орущая мадам Гертруда (К. Ефремова). Она обнаружила, что роды у нее, в домике рядом с концлагерем, принимал не доктор Шварц, а русский врач – узник, присланный мужем. И тогда коротко и жестко огрызнутся друг на друга собранно-ироничный Курт Вельбах (Н. Хачатуров), бывший начальник концлагеря, и доктор Шварц (М. Мансуров), бывший врач концлагеря, бесконечно уверенный в себе. Огрызнутся – будто стремительно, по-звериному куснут, обескураженные своим недосмотром, по которому два узника их лагеря (свидетели зверств) уцелели – и рассеется флер элегантности и добропорядочности, тридцать с лишним лет покрывавший их жизнь.

«Сочетание “интеллигентности” и “животности” в одном лице несравнимо сильнее поражает наше воображение, чем если бы мы просто изобразили грубого солдафона ... Надо объяснить, показать то, что поражает весь мир, – интеллигентного человека, который играет на рояле, цитирует Гете и одновременно хладнокровно отправляет на тот свет детей». Эти размышления Ю. Юзовского [Юзовский, 1964, с. 151], необычайно прозорливые для своего времени, относятся к 1944 г., когда в освобожденном Ростове-на-Дону он смотрел спектакль по пьесе К. Симонова «Русские люди».

Палевый рай исчезнет со сцены быстро и решительно. Как только в Минске два следователя, с советской стороны Сергеева (В. Филатова) и с немецкой – Вальтер Вельбах (И. Кирьянов), зададут первые вопросы уцелевшему узнику Родионову (В. Павленко), развернется один из кругов ада. На сцену ворвутся заключенные – из того, далеко-

го, сорок четвертого года, в своих полосатых одеждах, бросятся срывать парчовые драпировки. За сорванными драпировками обнажатся полукругом охватывающая сцену колючая проволока, нары, сторожевые вышки с прожекторами... Обнажится первый круг ада, в который были ввергнуты миллионы людей, и все это дерево и металл – проволока, нары, вышки – предстанут, как скелет, прежде прикрытый парчой. С этой минуты и почти до конца спектакля на сцене будут жить убитые в прошлом узники, а сам доктор Родионов, включаясь в действие, о котором станет рассказывать, наденет арестантскую куртку поверх современного костюма и будет обвинять вместе с теми, убитыми...

Режиссер О. Чернова поставила по пьесе М. Богучарова спектакль, в самом прямом смысле публицистический. Авторы спектакля посвятили свою работу реальным людям – Владимиру Дегтяреву и Павлу Домбеку, фотография которых, сделанная незадолго до постановки (сезон 1977-1978 гг.), предваряет действие, появляясь на киноэкране. С Дегтяревым виделись автор пьесы и режиссер постановки.

Публицистичность «Тихих стариков» вырастет из образного решения сценического пространства художником Ю. Гегешидзе, когда постепенно, акцентируя моменты постижения прошлого, раскроются все те круги ада, на которых сооружен рай по сей день здравствующих фашистов. Публицистичность этого спектакля – в мизансценическом строе тех сцен, к примеру, когда узники, отступая от колючей проволоки, пробираются через тесные проходы между мебелью в доме Вельбаха.

Многие узники концлагеря молоды, и именно на этом мотиве – убийства жизни в самом ее начале – основано открытие второго круга фашистского ада за стенами дома Вельбахов. После того как были сорваны парчовые драпировки, на сцене осталось еще два гобелена. Когда в лагере начинается расстрел детей и одному из заключенных слышится плач его сына, он в ужасе бросается на колючую проволоку – и срывает гобелен, на котором ангел нежно осеняет двух детишек. И тут же на авансцене бросается на колени Бодо (А. Кузин), он пытается *сейчас* докричаться до бога, чтобы тот сохранил ему жизнь («Ведь я такой молодой!»). Этот юный студент-француз, кажется, острее других воспринимает не только собственные страдания, но и душевные и физические муки остальных. Узники – молодые русский и югослав, старый и молодой поляки – будут объединяться в стойкости и противостоянии лагерным ужасам.

Вопрос о гуманности, о понимании человеческого долга рассматривается в спектакле не только

в сопоставлении сегодняшнего и вчерашнего дня, но и применительно к людям, оказавшимся во время войны по разные стороны колючей проволоки. Врач здесь не только Шварц, но и те узники, что становятся героями спектакля: почти все они были медиками и работали в больничном блоке.

Два необычных медицинских эксперимента проделываются в лагере на наших глазах. Оба раза в поле нашего зрения именно врачи – их цели, их приемы, их личности.

В первом эксперименте Родионов будет тайком от начальства делать уникальную операцию на перерезанном горле, спасая пытавшегося бежать друга. Второй эксперимент – Шварца, по вживлению в мозг электродов, с помощью которых по радио человек воспринимает его команды, а парализованное сознание способствует их беспрепятственному выполнению.

Последний круг фашистского ада, скрытого за мирным современным фасадом, откроется именно в связи с экспериментом доктора Шварца. Вот тогда-то и окажется сорванным второй гобелен с изображением ангелоподобного существа – за ним возникнет зарешеченная дверь, ведущая в испытательную камеру. Ад открылся во всей своей обнаженной сущности – ад человеконенавистничества и вседозволенности. Теперь в полной мере ощутится и метафора, заключенная в условном названии эксперимента доктора Шварца – «рай и ад» (так он назвал зоны человеческого мозга, управляющие положительными и отрицательными эмоциями). Ад, в который фашисты хотели превратить весь мир, оставив для себя отдельный рай.

Обнажение последнего круга ада совпадает с еще одним разоблачением: сын-юрист, ведущий следствие по делу друга семьи, до последних дней не знал, что начальником лагеря был его собственный отец. Вальтер узнает об этом – и Вельбаху-старшему, по-прежнему чопорному и презрительно-высокомерному, эсэсовцы выносят военный китель, фуражку, и на несколько минут происходит его преображение в прежний вид. Но этого достаточно, чтобы в оставшуюся часть спектакля на нем, как до того на докторе Шварце, мысленно виделась фашистская форма. Просто и убедительно звучит одна из центральных мыслей спектакля: прошлое невозможно «переодеть», как переодевается человек, или, вычеркнув, заменить, как меняется фамилия. Прошлое навсегда остается в людях.

К финалу спектакля, когда прозвучат слова советского следователя («суд идет»), приобретающие символический смысл, до конца раскрывается и метафора ада под покровом рая, заложенная в сценографии: колючая проволока – это не только

скелет послевоенного благополучия фашистов; колючей проволокой обносит история, чей суд сейчас идет, в переносном смысле, «тихих стариков», шумно воевавших в прошлом и не желающих сдаваться после войны.

*Предложенный нами исследовательский опыт* сегодня является малораспространенным в силу осуществления интеграции культурных свидетельств нескольких эпох (военного, послевоенного – через 25-30 лет, а также современного подходов). Тем не менее сама идея понимания «военных проблем» в дискурсе масштабных цивилизационных сдвигов уже была обозначена, хотя и не развернута достаточно пространно. Авторы названного издания, подчеркнув, что «война изменила направление и ход национальной, а вместе с тем мировой истории» [Кондаков, 2011, с. 770], справедливо обратили внимание на концептуальность антропологических, социокультурных, а по умолчанию, и эстетических характеристик военной эпохи и ее рецепции в последующей отечественной культуре, недаром отметив не только масштабные, но и локальные, причем не менее значимые культурные коды, которые названы авторами книги простыми человеческими радостями: «сон, вода, тишина, перекур, “наркомовские 100 грамм”, газета, песня, шутка, наконец, сама жизнь» [Кондаков, 2011, с. 773]. Отсюда следует вывод о необходимости *особого внимания к социально-психологическому и культурно-антропологическому модусам культурной памяти о войне, что было представлено нами в настоящей статье: создателями произведений и авторами критических статей были современники (свидетели, участники) военных событий. Это была память единого поколения, которая актуализировалась через понятные и не подлежавшие комментированию бытовые детали и психологические состояния.*

#### Библиографический список

1. Васильев А. Г. Феномен творчества в контексте memory studies // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 227-231.
2. Злотникова Т. Ради общего будущего // Театр. 1978. № 9. С. 37-40.
3. Злотникова Т. «Тихие старики» // Театр. 1978. № 5. С. 30-32.
4. Злотникова Т. С. Философия творческой личности. Москва : ООО «Согласие», 2017. С. 626-658.
5. Камшалов А. И. Героика подвига на экране: Военно-патриотическая тема в советском кинематографе. Москва : Искусство, 1986. 224 с.
6. Кондаков И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты /

И. В. Кондаков, К. Б. Соколов, Н. А. Хренов. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.

7. Лазарев Л. И. Это наша судьба. Москва : Советский писатель, 1983. 288 с.

8. Леонов Б. А. Русская литература о Великой Отечественной войне: очерк пережитого дважды. Москва : Литературный ин-т им. А. М. Горького, 2010. 494 с.

9. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн : Александрия, 1992. 479 с.

10. Марков П. А. Правдивые образы настоящих людей // Правда театра. Москва : Искусство, 1965. 540 с.

11. Муратов Л. Г. Память грозных лет: Великая Отечественная война в советском кино 1970-х годов. Ленинград : Искусство, 1980. 231 с.

12. Тощенко Ж. Т. Историческая память и социология // Социологические исследования. 1998. № 5. С. 3-6.

13. Рикер П. Память, история, забвение. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Rik/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/index.php)

14. Сараскина Л. И. Не мечем, а духом... : русская литература о войне и мире. Москва : Знание, 1989. 63 с.

15. Спектакли и годы : сборник статей / редакция и составление А. Анастасьев, Е. Перегудова. Москва : Искусство, 1969. 520 с.; илл.

16. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. URL: <http://magazines.russ.ru/ns/2005/2/ha2.html>

17. Юзовский Ю. Ростовские спектакли // Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр... Москва : Искусство, 1964. 415 с.

#### Reference list

1. Vasil'ev A. G. Fenomen tvorčestva v kontekste memory studies = The phenomenon of creativity in the context of memory studies // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. 2013. № 1. Т. 1 (Gumanitarnye nauki). S. 227-231.

2. Zlotnikova T. Radi obshhego budushhego = For the sake of the general future // Teatr. 1978. № 9. S. 37-40.

3. Zlotnikova T. «Tihie stariki» = «Silent old men» // Teatr. 1978. № 5. S. 30-32.

4. Zlotnikova T. S. Filosofija tvorčeskoj lichnosti = Philosophy of the creative person. Moskva : OOO «Soglasie», 2017. S. 626-658.

5. Kamshalov A. I. Geroika podviga na jekrane: Voenno-patriotičeskaja tema v sovetskom kinematografe = Heroics of the feat on the screen: Military-patriotic theme in Soviet cinema. Moskva : Iskusstvo, 1986. 224 s.

6. Kondakov I. V. Civilizacionnaja identičnost' v perehodnuju jepohu: kul'turologičeskij, sociologičeskij i iskusstvovedčeskij aspekty = Civilizational identity in the transition era: cultural, sociological and art-historical aspects / I. V. Kondakov, K. B. Sokolov, N. A. Hrenov. Moskva : Progress-Tradicija, 2011. 1024 s.

7. Lazarev L. I. Jeto naša sud'ba = It is our destiny. Moskva : Sovetskij pisatel', 1983. 288 s.

8. Leonov B. A. Russkaja literatura o Velikoj Otechestvennoj vojne: ocherk perežitogo dvazhdy = Russian literature on the Great Patriotic War: essay on the experience which was twice. Moskva : Literaturnyj in-t im. A. M. Gor'kogo, 2010. 494 s.

9. Lotman Ju. M. Pamjat' v kul'turologičeskom osveshhenii = Memory in cultural lighting // Izbrannye stat'i : v 3 t. Т. 1 : Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn : Aleksandrija, 1992. 479 s.

10. Markov P. A. Pravdivye obrazy nastojashhih ljudej = True images of real people // Pravda teatra. Moskva : Iskusstvo, 1965. 540 s.

11. Muratov L. G. Pamjat' grozovyh let: Velikaja Otechestvennaja vojna v sovetskom kino 1970-h godov = Memory of thunderstorm years: The Great Patriotic War in Soviet cinema of the 1970-s. Leningrad : Iskusstvo, 1980. 231 s.

12. Toshhenko Zh. T. Istoricheskaja pamjat' i sociologija = Historical memory and sociology // Sociologičeskie issledovanija. 1998. № 5. S. 3-6.

13. Riker P. Pamjat', istorija, zabvenie = Memory, history, oblivion. Moskva : Izd-vo gumanitarnej literatury, 2004. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Rik/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/index.php)

14. Saraskina L. I. Ne mechem, a duhom... : russkaja literatura o vojne i mire = Not a sword, but a spirit...: Russian literature on war and peace. Moskva : Znanie, 1989. 63 s.

15. Spektakli i gody : sbornik statej = Performances and years: a collection of articles / redakcija i sostavlenie A. Anastas'ev, E. Peregudova. Moskva : Iskusstvo, 1969. 520 s.; ill.

16. Hal'bvaks M. Kollektivnaja i istoričeskaja pamjat' = Collective and historical memory // Pamjat' o vojne 60 let spustja. Rossija, Germanija, Evropa. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. URL: <http://magazines.russ.ru/ns/2005/2/ha2.html>

17. Juzovskij Ju. Rostovskie spektakli = Rostov shows // Juzovskij Ju. Zachem ljudi hodjat v teatr... Moskva : Iskusstvo, 1964. 415 s.