

Т. С. Злотникова

Культурный проект «советский человек»¹

В статье актуализируется концепт «советский человек» как социокультурный и философско-антропологический феномен. На широком эмпирическом материале обосновывается представление о проекте «советский человек» как обобщенном художественном образе, совокупности социально-нравственных признаков, визуальных и вербальных матриц. Устанавливается интеграция культурного проекта с мировой традицией (в частности, античной), обосновываются художественно-эстетический и социально-политический аспекты произведений искусства как культурных практик. Делается вывод, что рассмотренный концепт вбирает в себя человеческий опыт, востребованный в силу многообразия, тенденциозности, структурной определенности, странности и узнаваемости.

Ключевые слова: советский человек, культурный проект, личность, философско-антропологический метод, тоталитаризм, оттепель, античность

Tatyana S. Zlotnikova

Cultural project «Soviet man»

The article actualizes the concept of «Soviet man» as a socio-cultural and philosophical-anthropological phenomenon. Based on a broad empirical material, the author substantiates the idea of the project «Soviet man» as a generalized artistic image, a set of social and moral characteristics, visual and verbal matrices. The integration of the cultural project with the world tradition (in particular, the ancient one) is established, and the artistic-aesthetic and socio-political aspects of works of art as cultural practices are substantiated. It is concluded that the considered concept incorporates human experience, which is in demand due to its diversity, tendentiousness, structural certainty, strangeness and recognizability.

Keywords: soviet man, cultural project, personality, philosophical and anthropological method, totalitarianism, «thaw», antiquity

¹ Работа выполнена по гранту Российского научного фонда № 20-68-46013

DOI 10.30725/2619-0303-2021-1-36-45

Советский человек – многогранный, парадоксальный и недостаточно отрефлексируемый культурфилософский феномен, осознаваемый в этом своем особом качестве и в нашей стране, и частично за ее пределами. Мы полагаем, это связано с тем, что речь идет не об антропологическом или социально-психологическом аспектах локального бытия или поведения, но о своего рода проекте, отразившем и предвосхитившем социокультурные реалии, ожидания, мифологические образы и обыденные практики XX и XXI вв.

Достаточно распространенным стало соотнесение понятий «советский проект» (в широком смысле социокультурных и социально-политических тенденций) с локальным понятием «советский человек», что воспринималось наряду с понятием советского образа жизни, советского строя и другими, аналогичными. Причем советский человек не рассматривается обычно как проект [1]. В последние десятилетия предпринимались попытки соотнести представления о «советском человеке» с поиском теоретико-

концептуальной модели личности и с опорой на более ранние работы Ю. И. Левады, Г. Л. Смирнова, В. А. Тишкова, В. А. Ядова, где, впрочем, далеко не всегда изучалась проблематика идентификации советского человека, а шла речь о советской эпохе в целом [2].

Разумеется, имелся опыт имманентного исследования «советского человека» [3] и обращения к проблеме сразу по завершении советского бытия [4] или через некоторый временной промежуток [5]. Мы не упоминаем известные работы, касавшиеся советской эпохи в целом, ибо советский человек там присутствовал только контекстуально (М. Капустин, Б. Гройс, П. Вайль и А. Генис, другие, аналогичные). Поиски ответов на вопрос о типологии или антропологии *советского человека* были в каждый из названных периодов необходимы, продуктивны, но не имели последовательного характера, а упоминаемые авторы и публикации – лишь некоторыми из числа так или иначе касавшихся проблемы.

Во многих публицистических высказываниях, дискуссиях, приводившихся в СМИ, зву-

чали реплики о воспроизведении «советского человека» за пределами завершившего свое существования советского государства, а сам этот человек характеризовался как *циничный, двуличный, апатичный* [6], задавался вопрос о том, кто такой и каков «советский человек» сегодня [7], молодым автором упоминалась проблема идентичности как проявления «советского человека» [8].

Необходимо отметить, что в большинстве подобных публикаций идеологизированность интерпретации понятия затмевала аналитические операции, которые могли бы сослужить важную службу при определении модели названного советского человека. И, кроме того, в большинстве публикаций, как исследовательских, так и публицистических, сам концепт «советский человек» предстал устоявшейся данностью, а не динамической, формируемой и трансформирующейся системой признаков. Да и сами признаки не обсуждались. Следовательно, процедура дефинирования «советского человека» не была предъявлена в научной форме представлений с очевидностью.

Проект «советский человек»

Представители *первого советского поколения* (люди, рожденные между 1917 и 1930 гг.), как это следует из многочисленных документальных, мемуарных и художественных свидетельств, выросли в голодные годы, в условиях расцвета педологических экспериментов, вступив в комсомол, делали стенгазеты, за шутку в которых можно было «исчезнуть» из школы и из жизни, ездили с агитбригадами, рискуя быть отравленными сибирской язвой, и стали солдатами и офицерами Великой Отечественной войны, артистами фронтовых концертных бригад, пережили эвакуацию, закончили вузы почти в 30 лет, передав детям и внукам страх голода и лишения, восторг Победы и готовность жить в трудностях.

Антропологическая и социокультурная основы культурного проекта «советский человек» в своей основе имели *травму*, ставшую источником психоэмоционального напряжения. Состояние и ощущение травмы на фоне высокой жизненной активности привело к тому, что советские люди первого поколения в качестве *элементов культурного кода* имели: коллективизм, впечатлительность, доверчивость, страх, послушание/непослушание. Несомненно, что для первого советского поколения были характерны *высокая степень социализированности и политизированности*.

Полагаем, что в социокультурном горизонте был отчасти целенаправленно, отчасти

имплицитно сформирован обобщенный художественный образ, который являлся объектом восхищения и подражания (массовый кинематограф, массовая музыка, массовая литература). Прежде всего это был *актерский типаж*: от бытовых и типичных Б. Чиркова, Б. Бабочкина до романтического социального героя Н. Черкасова и чуть позднее до раннего интеллигента И. Смоктуновского (их признаки – простодушие, величественная надежность, изысканная надломленность). Наряду с визуализированным представлением о советском человеке первое поколение имело *вербальную матрицу*, одним из характерных выражений которой представляется «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Философы, выразившие самосознание поколения, с нашей точки зрения, были людьми пограничных – романтизированных и социально-критических – позиций: М. Мамардашвили (определявший «словесный миф России» как «социально-нравственную утопию») [9] и Г. Померанц (тезаурус философа, характеризующий советское бытие, – «кризис, зло, неуверенность, страх, выбор, свобода, ответственность, независимость, тревога, бездуховность, понимание, обновление, трагическая вина») [10].

Представители *второго поколения*, к которому мы относим людей, рожденных после 1945 г. вплоть до начала 1950-х гг., в качестве *элементов культурного кода* имели/имеют: индивидуализм, к которому добавились утрата веры, стремление к физическому и моральному обособлению, отказ от социальных форм успеха/признания или недоверие к ним, стремление к камерности бытовых и профессиональных проявлений, прямое и косвенное диссидентство.

Художественный образ, сложившийся в массовом сознании второго поколения и *выраженный через визуальность*, с нашей точки зрения, является *пограничным*, заполняя нишу между 2-м и 3-м поколениями (последнее рождено в 1970–1980-е гг.). Актуализируя, как это было сделано выше, актерский типаж, мы выстраиваем линию от Д. Бодрова (социальный герой) до И. Охлобыстина (маргинал) и обратно к социальным героям, хотя и не без элементов маргинальности, Д. Козловскому и А. Петрову.

В этих и ряде других, аналогичных актерах видим такие подчас противоположные свойства, как брутальность, маргинальность, гендерная определенность (вопреки моде на андрогинность). *Вербальная матрица*: выражена представителем предыдущего поколения, любимым и признанным на всех поколен-

ческих уровнях: «Пока земля еще вертится... И не забудь про меня».

Одним из философов, выразивших поколенческие настроения, с нашей точки зрения, является В. Кантор, который советское (впрочем, и досоветское в России) бытие видит через ужас физиологичности, особо значимой потому, что на огромном кладбище, захватившем всю страну (отсылка к гротеску Достоевского «Бобок» и инверсия чеховского «вся Россия наш сад», причем последнее не артикулируется, но явно предполагается), «жизнь разложилась, но смертью не стала» [11, с. 301].

При всей парадоксальности проявлений и разнообразии личностных парадигм, советский человек может рассматриваться как гомогенный социокультурный феномен. Полагаем, что это особенно отчетливо проявилось в связи с событиями и интеракциями периода *оттепели* как времени календарной и социокультурной, философски-антропологической *встречи* довоенного и послевоенного поколений.

В последнее десятилетие события и люди более чем 60-летней давности заняли в массовом сознании России место, которое никто из современников, в основном уже ушедших из жизни, тогда не мог представить по отношению к себе. Так в единый номинативный ряд, сформированный хронологическим и никаким иным, способом, выстраивается основание подмосковного «наукограда» Дубна («Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне» Б. Слуцкого (1959), «9 дней одного года» М. Ромма (1961)), гастроль Большого театра в Лондоне и дебют «солнечного клоуна» Олега Попова.

«Дети 56-го» называли себя основатели Театра-студии «Современник» (им даже не было необходимости повторять фразу чеховского Треплева «нужны новые формы», они в этих новых формах росли и жили): новые сюжеты пьес, манера актерского существования, режиссерские приемы, взаимоотношения с публикой, которая была не просто потребителем, а собеседником и единомышленником (известный «слоган» молодого коллектива – «театр единомышленников»). Для советского человека быстро узнаваемыми и любимыми стали проникновенный голос О. Ефремова, радостная взнервленность О. Табакова, ироническое простодушие Е. Евстигнеева, патетичность И. Кваши, наивный и энергичный порыв к любви Г. Волчек. «Современниковцы» были всеобщими любимцами, а не «звездами».

Важна была интеграция поколенческих интенций: дитя предшествующей эпохи, к тому

времени уже Лауреат Сталинской премии, полученной за постановку спектакля о Сталине «Из искры» (театр им. Ленинского комсомола, Ленинград), Г. Товстоногов в первый год своей преобразовательной работы в Большом драматическом театре – в 1956 г. – ставит три комедии подряд: едва ли не легкомысленную французскую «Шестой этаж», лирическую румынскую «Безымянная звезда» и скромную, дидактичную, динамичную «Когда цветет акация». Цель режиссера, возглавившего разваливавшийся театр, состояла в том, чтобы раскрепостить актеров и публику, увести советского человека, живущего в атмосфере запретов и комплексов, от тяжелого глубокомыслия, дать радость и надежду. А через год режиссер позволил себе уникальный эксперимент, поставив один из выдающихся спектаклей мирового театра XX в., насыщенный трагедийными страстями и показавший в новое время вечного героя – «Идиот» по роману Ф. Достоевского.

Оттепельный 1956 год – пограничная веха и в отечественном кинематографе: выходит первый фильм режиссера М. Хуциева «Весна на Заречной улице». Здесь было важное вербальное созвучие: то, что для старшего из советских людей, И. Эренбурга, было «оттепелю» (ожиданием выхода из морозной зимы), для младшего советского человека, М. Хуциева, было наступлением нового времени года, «весной». Важен был в качестве модальности презентации советского человека и мотив «маленького человека», грустно-покинутого в классической традиции, нежно и бодро открывающегося новой жизни в версии 1956-го. Значимым было изменение кинематографического хронотопа: с центральных площадей жизнь перемещалась на никому не ведомую Заречную улицу, где, оказывается, время имеет измерение личных судеб, страстей и радостей тех, о ком публика не думала, как о «героях нашего времени», поскольку была ровно такой, как эти самые герои.

Легкое скольжение камеры, необязательность мизансцен, наивная порывистость поступков – источник мощного воздействия на массовое сознание российской публики через полвека после выхода этого и аналогичных фильмов, уже во втором десятилетии XXI в. Подражать или превзойти снятые в конце 1950-х и начале 1960-х гг. фильмы М. Хуциева, Г. Данелии, Г. Чухрая, Г. Калатозова, М. Ромма – невозможно, хотя попытки и на уровне стилизаций, и на уровне ремейков делались неоднократно, причем адресованы были уже новой, телевизионной аудитории (назовем только наиболее известные – «Стиляги» и

«Оттепель»), да и в кино культурная память о советском человеке середины 1950-х гг. и чуть более позднем времени «мерцала» в первое десятилетие XXI в. у А. Учителя, А. Германа-младшего. Мы упомянули только одно, хотя и значительное кинособытие 1956 г.; следует обозначить и второе, не менее важное (а, возможно, в массовом сознании закрепившееся и как более важное), появление фильма Э. Рязанова «Карнавальная ночь».

1956 год дал и биографические, и художественные вехи отечественной литературе. Человек довоенного рождения В. Аксенов – еще не писатель, он только заканчивает учебу в Ленинградском медицинском институте, однако мотивы этого времени уже скоро станут определяющими в его творчестве, а его творчество – определяющим для нового времени. Б. Окуджава, человек собственно военного поколения, – еще не «бард», он «обычный» поэт, у которого выходит первый сборник стихов с банальным названием «Лирика». В этом году и по следам этого года начинающие свои биографии советские поэты публично произносят слова, которые уже в 1957 г. станут гимном неповиновению. «Прощай, пора окраин! Жизнь – смена пепелищ», – провозгласит в своем «Пожаре в Архитектурном институте» А. Вознесенский. В 1956 г. юный Е. Евтушенко в стихотворении «Последний мамонт» со свойственным ему еще долгое время гражданским темпераментом трогательно восхищается мощью уходящего и нецененного советского прошлого («Их было раньше, гордых, много, и был последний он такой»), а нежно-женственные «вирши» Б. Ахмадулиной «Невеста» завершаются естественным, а потому лишенным тревожности, имеющим после себя еще и многоточие вопросом: «Что-то дальше станет с тобою и со мной?..»

Рядом с этими, начинающими, еще не «поротыми», продолжают писать старшие, знаменитые и постоянно подвергающиеся наказаниям и понуждениям – Б. Пастернак (именно в 1956 г. у него рождаются полные новых культурных смыслов «Быть знаменитым некрасиво...» и «Во всем мне хочется дойти до самой сути...»), Н. Заболоцкий (он, 10 лет назад вышедший из лагеря, теперь, за два года до смерти приветствует *весну* – сумасбродку, плутовку, которая «Настежь окна в домах растворила»), Н. Коржавин (рассуждающий о том, что человеку «в наши трудные времена» нужна опора – жена, дети, свобода и совесть. «И тогда уже может он дожидаться иных времен»). Советская поэзия создается главным образом не погибшими фронтовиками. Пишет

мало кем сегодня читаемый Я. Смеляков (который смотрит не только в обнадеживающее будущее, но и в устойчивое прошлое, обращаясь к Маяковскому – «Как ты нужен стране сейчас, клубу, площади и газетам, революции трубный бас, голос истинного поэта!»). Пишет казавшийся слишком «правильным» для острого трагизма его текста А. Межиров («Это наша разведка, наверно, Ориентир указала неверно. Недолет. Перелет. Недолет. По своим артиллерия бьет»). Подчеркнем парадокс: это – опередившее свое время, одно из самых знаменитых, хотя не всегда соотносимых в массовом сознании с данным автором, стихотворений, – сочетает еще только формирующуюся экзистенциальную проблематику с трагической памятью о конкретной не-жизни, т. е. о войне. И пишет С. Орлов стихотворение «Второй», которое в своей эпичности и экзистенциальной же прозрачности, казалось бы, также не могло быть отнесено к творчеству поэта-фронтовика, обожженного в танке («Никто не стал, никто не станет второго славить никогда <...> Дорогу делает не первый, а тот, кто вслед пуститься смог. Второй. Не будь его, наверно, на свете не было б дорог»).

Представление о советском человеке довоенного (по рождению) и военного (по культурному опыту) поколения было бы далеко не полным, если бы не «оттепельные» события, возможно, менее очевидные для массового сознания своего времени, но весьма значимые для нашей современности. Полагаем, речь следует вести не только о художественной, но о научной практике, которая мало и редко актуализируется в философско-антропологической парадигме. Мы имеем в виду следующее.

Начинающий филолог Ю. Лотман, в свои 34 года еще не создавший семиотические штудии, влюбленный в «свой» XVIII в., начинает задавать странные вопросы о людях прежних эпох [12] и, чуть позднее, погружаться в культурно-исторический континуум, работа с которым для нашей культурной памяти оказалась важнее, чем прославивший его в глобализирующемся мире семиотический дискурс, ставший источником цитирования у Р. Барта, У. Эко и других мировых корифеев.

Рядом с сугубо академическими публикациями 50-летнего Д. Лихачева по культуре Древней Руси мы видим проявления, которые были мало характерны для живших, «под собою, не чужа страны», советских ученых. Лихачев публикует призыв создать новый музей (народного искусства), вступает в дискуссию о реализме в мировой литературе (ключевое слово – «дискуссия», и это на излете автори-

таризма в его репрессивных формах), выстраивает символическую парадигму искусства древности (ключевые слова, от которых недалеко до маргинализованного «формализма» и которые воскрешаются после запрета, а потому дышат свободой, – «символизм», «стилистические системы»).

Для «оттепельной» социокультурной парадигмы не просто важным, но определяющим событием, как известно, было то, что первый секретарь ЦК КПСС, кстати, по возрасту – тоже человек первого советского поколения, 58-летний Н. Хрущев, читает на ночном заседании разоблачительный доклад [13]. Подчеркивая секретность происходящего 24 и 25 февраля 1956 г. («Мы не можем допустить, чтобы этот вопрос вышел за пределы кругов партии, в особенности же, чтобы он попал в печать»), Хрущев, как сказали бы сейчас, «озвучивал» узкому кругу советских людей тезисы о массовых репрессиях, о действиях Сталина «путем насильственного внедрения своих идей и требования безусловного к себе подчинения», о вреде культа личности, об актах грубого нарушения социалистической законности, о сфабрикованных судебных процессах, о жестоких и бесчеловечных пытках. Но бытие советского человека было поистине разнообразным и потому обнадеживающим: ровно в том же 1956 г. режиссер Е. Учитель снимает фильм «Артисты ленинградской эстрады и театров», где 45-летний А. Райкин с женой Р. Райкиной-Июффе играет миниатюру о стариках-интеллектах и поет знаменитые «Осенние листья». В мире, который рушился и перестраивался, в очередной раз, рождалась полифония – появлялись парадоксальные культурные смыслы жизни советского человека периода «оттепели».

А уже в 1957 г. Г. Козинцев снял фильм «Дон Кихот» – о том, как невозможно превратить в «винтиков» людей, способных на любовь, верность и готовых умереть, отстаивая честь. Соглашаясь с современными исследователями в отношении того, что оттепель – «своего рода “золотой век” культуры советского периода» [14, с. 307], подчеркнем интеграцию разрушительного и созидательного импульсов в отечественном культурном опыте, наследуемом сегодня. Особая значимость в национальной культурной памяти одного года, 1956-го, обусловлена тем, что в массовом сознании – и в глобализирующемся мире, и в России как его неотъемлемой составляющей – образы относительно недавнего прошлого нашей страны различны, конфликтны, соблазнительны и противоречивы, имея полярные, негативные

и позитивные коннотации. Россия (напомним, теперь страну *post factum* именуют именно так, независимо от хронологических рамок) существует как «тоталитарная», «ядерная», «космическая», «диссидентская», «послесталинская», «брежневская», «горбачевская». В этих именовании культурная память получила социально-политическую маркировку. И лишь понятие и феномен оттепели имеет особую маркировку: во-первых, личностно детерминированную и, во-вторых, специфически-национальную – слово-метафора для человека-автора и для отечественной культуры было не сторонне-оценочным, а аутентичным. Оно и остается в массовом сознании современной России важнейшим для нации.

Советский человек – наследие и альтернатива культурной традиции (античность)

Для культурных практик советского человека и обыденного, и занимающегося художественным творчеством, значимым, как в любом тоталитарном социуме, важна была система образцов (достаточно для сопоставления вспомнить эпоху классицизма с потребностью и системным характером культурных образцов имперского прошлого). Не столь буквально, подчас не столь отчетливо и последовательно, как в эпоху классицизма, но вполне определенным и продуктивным было обращение к античности в советской культуре – художественной, повседневной, политической.

Рассматривая различные механизмы наследования античной культуры в весьма активно работавшем в этом направлении советском культурном пространстве, мы прежде всего обозначаем две исходные античные парадигмы – античность греческую и античность римскую. Одновременно обозначаем соответствующие этим двум парадигмам философско-антропологический и социально-политический дискурсы.

В свое время мы предложили рассматривать имперское бессознательное [15] как концепт, имплицитно сформировавшийся в культурных практиках и научных исследованиях в качестве оппозиции, дополняющей творческое самосознание. Мы подчеркиваем специфичность концепта имперского бессознательного для России и его прецедентную значимость для эпохи становления индустриального, а отчасти и постиндустриального общества. Исходим из того, что сама идея имперского и шире – классического контекста актуальных культурных практик опирается на связи этих практик с античностью.

Для парадоксального понимания проблемы античного наследия как источника воздей-

ствия на социально-культурную сферу более поздней эпохи значимо наблюдение Ж. Маритена в отношении готовности тоталитарного государства, опирающегося, как известно, на имперские традиции, не только уничтожать творцов, но и вступать в компромиссные отношения с ними («приручать» их) [16, с. 187]. Античные традиции в советском культурном пространстве присутствуют и в виде образцов, использование которых и подражание которым, позволяет выстроить образное отражение жизненных проблем в соответствии с четко отработанной матрицей, и в виде системы взаимодействия между государством, социумом и создателями новых культурных ценностей.

Изучение работы советской культуры с античными образцами позволяет сделать вывод о том, что античность для советского бытия и советского человека была собранием образцов: эстетических (калокагатия, катарсис) и этических (долг, истина, добро). Отношение к образцам носило характер как академический, интеллектуально детерминированный греческой традицией в широком смысле, при этом, несомненно, в социально-культурном аспекте компенсаторный [17], так и прикладной, основанный на восприятии мощных и эффектных, сложившихся в Риме форм выражения представлений о человеке, в том числе о его теле (скульптура В. Мухиной, Е. Вучетича, живопись А. Дейнеки), о среде его обитания (архитектура – А. Шусев, М. Посохин, в некоторых их работах, от Мавзолея до Дворца Съездов).

Опыт сопоставления актуального культуротворчества с имперским бессознательным, сформированным на социально-политическом и эстетическом уровнях и являющимся воплощением античных традиций, мы полагаем необходимым актуализировать через экзистенциальное понимание бытия личности. Характерна мысль В. Франкла об экзистенциальном вакууме, порождаемом в тоталитарных обстоятельствах [18, с. 39], каковые, в той или иной степени, наследовали образцы римской имперской среды.

Работа по интерпретации античности как эпохи и античных культурных образцов приводит к следующему результату. Античность предстает как органичная часть советского бытия и опыт альтернативы «персона-социум» при интерпретации римского материала. Кратко обозначая смыслы и послания творцов. Это И. Бродский, «Письма римскому другу» – предположение о возможности для рожденного в империи жить в провинции, у моря. Это аллюзионная и при этом лишенная

острой сатиричности, наполненная непрямыми ассоциациями в тексте и характеристике персонажей пьеса Л. Зорина «Дион» (другое название «Римская комедия») – произведение рубежного периода, 1964/1965 гг., поставленное в театре им. Вахтангова Р. Симоновым (философ Дион – М. Ульянов, император Домициан – Н. Плотников, практически единственная сугубо визуальная аллюзия на Хрущева в силу сходства с ним актера, поэт Сервилий – Н. Гриценко) и поставленная, но не выпущенная на публику под названием «Римская комедия» в Большом драматическом театре Г. Товстоноговым (Дион – С. Юрский, Домициан – Е. Лебедев и В. Медведев, Сервилий – В. Стрельчик) [19]. Это, позднее, сочинение Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки» – о попытке сохранения индивидуальности в условиях имперского давления (немногие постановки – театр им. Маяковского, режиссер А. Гончаров, в главной роли А. Джигарханян, Ленинградский большой драматический театр, режиссер Г. Товстоногов).

Очевидно и важно признать, что античность для советской культуры существовала как органично принятая и непреложно значимая в ретроспективе культурная среда. Уже упомянутое выше одно из самых массовых искусств, театр, осуществляло в пору активного развития советской культуры (1920–1980-е гг.) интерпретацию рецептивных текстов (ставились «обработки» современного на тот момент французского автора Ж. Ануя, особенно – «Антигона», театр им. Станиславского, постановка Б. Львова-Анохина, в главных ролях Е. Никищихина и Е. Леонов; «Медея», театр им. Вахтангова, режиссер М. Цитриняк, в главной роли Ю. Рутберг). Но античность интерпретировалась и через воплощение произведений В. Шекспира («Антоний и Клеопатра» – театр Вахтангова, режиссер Е. Симонов, в главных ролях М. Ульянов, Ю. Борисова), через обращение к Б. Шоу («Цезарь и Клеопатра» – театр им. Моссовета, режиссер Ю. Завадский, в главных ролях Р. Плятт, Н. Дробышева). Особый смысл приобретало достаточно редкое и поэтически приподнятое обращение в русской культуре к собственно античным образцам («Медея» Еврипида – театр Маяковского, режиссер Н. Охлопков, в главной роли Е. Козырева) и темпераментные, основанные на открытом проявлении страстей, эпически мощные постановки, присутствовавшие в культуре так называемых национальных республик советского периода: это было воплощение собственно античных трагедий (особенно Софокла и Еврипида), где играли

выдающиеся актеры своего времени – в Грузии («Медея», театр им. К. Марджанишвили, в главной роли В. Анджапаридзе), в Узбекистане («Эдип царь», театр им. Хамзы, в главной роли Ш. Бурханов).

Античность, присутствовавшая в советском культурном пространстве, обогащала и структурировала это пространство, придавая ему духовно-нравственную значимость на фоне социально-политически детерминированных рамок собственно советского бытия.

Советский человек – субъект и объект социальных практик в художественной сфере

Наряду с актуализацией проекта «советский человек» в его социокультурном и философском-антропологическом аспектах, а также с тенденцией наследования старейшей – античной – традиции как основы представления о советском бытии и советском человеке, значимой парадигмой бытия советского человека мы определенно полагаем любовь к искусству и постоянное стремление к контакту с его произведениями. В частности, подчеркиваем: театр в России и СССР был любимым и почитаемым искусством, но при этом он во всем мире и в разные эпохи имплицитно включал в себя элементы социальной практики.

В русском театре досоветского периода это были не только опыты Художественного театра (социально острые и вызывавшие политически откровенную реакцию публики, которая могла еще даже не посетить спектакли, но уже оказаться в поле протестных настроений – «Мещане» и «На дне», «Доктор Штокман» и, в некоторой степени, «Одинокие»), но и еще более ранние практики – актерские работы молодого Станиславского («Горящие письма»). Прямое воздействие или попытки воздействия на общественное сознание были естественными для отечественной культурной традиции и в более ранние периоды.

Применительно к раннесоветскому периоду, отметим это, минуя «общие места», возможно говорить о своего рода обратной перспективе у В. Мейерхольда (политизированность работ после 1918 г. и вплоть до начала 1930-х гг., а затем – стремление к эстетизации даже при постановке социально-насыщенных произведений, «Ревизора», и, в определенной степени, «Дамы с камелиями», которая могла бы стать только социальной практикой, но стала гармоничным и эстетически завершенным произведением искусства). Возможно говорить о попытках осуществления социальных практик у А. Таирова (парадоксальный опыт – элегантная эффектность

«Оптимистической трагедии» и наивные, социально-откровенные «высказывания» в «Негре» и «Трехгрошовой опере»).

Полагаем, что особого внимания именно как явления искусства требуют те театральные работы, которые в свое время воспринимались публикой и критикой в основном как социальные практики, однако несли в себе художественно-образные решения, в силу чего оказались амбивалентными – художественно-эстетическими и социально-ориентированными – феноменами.

Подчеркнем: социальными практиками мы называем не только политически-конкретные художественные высказывания, но и камерные, имеющие нравственно-философское, а не политическое смысловое наполнение. Так рядом с нежно-абсурдными «Взрослой дочерью молодого человека» (В. Славкин) или изысканно-аллюзионными опусами о Дон Жуане (С. Алешин, Э. Радзинский), увядавшей лирикой А. Арбузова («Жестокие игры», «Счастливые дни несчастливого человека») и А. Володина («Дульсинья Тобосская») – своего рода социальными практиками «от обратного» были опыты конца 1960-х гг., и несколько более поздние. Полагаем, что и в целях творческого самосохранения, и из искреннего любопытства относительно границ собственных умений, театры (прежде всего драматурги, режиссеры, актеры) проявляли далеко не только политизированность в формах социальных практик.

Многие постановки классики, например произведений Ф. Достоевского (от «Идиота» в БДТ до «Петербургских сновидений» в театре Моссовета, «Преступления и наказания» на Таганке и, возможно, «И пойду, и пойду» В. Фокина в «Современнике»), были именно социальными практиками. Как и менявшаяся модальность постановок Горького («Мещане» в БДТ, «На дне» в «Современнике»).

Однако необходимо обозначить и собственно те произведения, которые конкретно и бесспорно осуществляли социальные практики именно в широком, политическом и культурно-нравственном горизонте. К числу таких социальных практик отнесем, прежде всего, знаменитую юбилейную трилогию (1967 г. – 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции) в «Современнике» – «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». О. Ефремов и Г. Волчек совместно с драматургами Л. Зоринным, А. Свободным, М. Шатровым создали масштабный коллективный портрет предшественников советского человека в его исторических истоках, формировавшегося

в новом культурно-историческом и художественно-эстетическом качестве (имели место как портретное сходство популярных актеров с историческими персонами – от М. Козакова в роли Лорис-Меликова до Е. Евсигнеева в роли Луначарского и И. Кваши в роли Свердлова, так и психологизм, эмоциональный настрой, которые создавались общей атмосферой и деталями спектаклей, вплоть до пения Интернационала под хлопанье сидений в недоуменно встававшем зрительном зале).

Среди особо важных в культурологическом плане социальных практик, представленных выдающимися режиссерами и явивших значимые в своем художественном качестве актерские достижения, как полагаем, следует назвать работы, составляющие сегодня неоспоримо обозначенный номинативный ряд: «Правду, ничего кроме правды» в БДТ, режиссер Г. Товстоногов (с экспериментальным на тот момент поиском публицистической формы взаимодействия актеров и публики через непосредственный контакт в пределах зрительного зала, апробацией актерских решений – от работы узнаваемого и неизменного актера в позиции Лица от театра до тщательно выполненного портретного грима политических деятелей прошлого); «Разгром» в театре Маяковского, режиссеры А. Гончаров и М. Захаров (сочетание эффектной плакатности в сценографии в мизансценах с тяготевшими к лирическому началу актерскими решениями); попавший под запрет и практически не прошедший на публике спектакль «Теркин на том свете» в театре Сатиры, режиссер В. Плучек (спектакль по малоизвестной поэме А. Твардовского содержал анекдотические аллюзии и потаенное диссидентство, в капустническом духе сыгранные актерами); одно из последних, в конце 1980-х гг. произведений, тяготевших к принципам социальных практик, «Борис Годунов» в постановке Ю. Любимова (в художественной сфере в это время инверсии классики отошли на второй план, такая художественная акция была одной из немногих, где переодевание актеров в советские ватники и отказ от величественно-масштабных решений возвращали советскому человеку культурный опыт советского же времени).

Показательной особенностью социальных практик в искусстве представляется то, что в основном их осуществляли представители старшего или среднего поколений, одним из немногих представителей наиболее молодого поколения стал в период «перестройки» В. Фокин, поставивший спектакль с публицистическим названием «Говори», являвший собой

призыв и наглядный опыт социально-нравственного высказывания, по-своему наивного и искреннего, чрезвычайно актуального и быстро утратившего художественное значение.

Наконец, в качестве социальной практики особо рода, воплотившей так называемый социальный заказ на формирование духовного мира советского человека (который выполняли не только «государственные музы», как это когда-то назвал Плеханов [20, с. 330]), была художественная (литературная, кинематографическая, театральная) лениниана. Совершалось немало попыток осуществить художественные высказывания, которые даже по прошествии времени, после политической переоценки ценностей и появления новых фактов и суждений, не вызывали сомнений именно в своей эстетической значимости. В перестроечный период в качестве социальных практик выступили постановки пьес ленинианы: М. Шатрова, от «Диктатуры совести» (никто не осмелился тогда прокомментировать оксюморон, заложенный в названии), в постановке О. Ефремова, до многочисленных постановок «Синих коней на красной траве» (так называлось большинство постановок), среди которых была только одна версия той же пьесы, но с другим названием, с лирическим и даже временами ироническим модусом организации действия в условных декорациях, среди традиционных для музейных интерьеров бархатных шнуров: «Революционный этюд», режиссер М. Захаров. В названных постановках были явлены уникальные для своего времени режиссерские работы, с отчетливым стремлением к искренности неформального высказывания, которое рождалось из нетривиального выбора на роль Ленина актеров: начиная с тщательно загримированного (а недавно игравшего исключительно эксцентрические, комедийные роли) А. Калягина и заканчивая работавшим вовсе без грима, лишенным всякого портретного сходства с «первоисточником» О. Янковским.

Историческая ретроспектива позволяет предположить: попытки художественных высказываний были своего рода социальными акциями, которые не являлись призывами или протестами, но становились проявлением органичной для творца конформности (открывая жизнь и искусство в их интеграции).

Таким образом, наше исследование позволяет выявить многообразие аспектов, в которых предстают опыты формирования представлений о советском человеке, который закрепляется в культурном опыте как определенный культурный проект, оставаясь

при этом уникальной, прежде всего творческой личностью и интерпретатором разнородного культурного опыта, от древнейших времен до недавнего прошлого. Вот почему рассматриваемый нами концепт «советский человек» – это не краткосрочный и не сочиненный проект, это не Шариков и не Корчагин (как у Горького – «человек... это не ты, не я, не они... нет! – это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!»), это человеческий опыт, востребованный в силу своего многообразия и соблазнительности, уязвимости и стойкой тенденциозности, сентиментальности и структурной определенности, своей странности и узнаваемости.

Список литературы

1. Стебляк В. В. Советский проект как уникальное явление в мировой культуре // Омский научный вестник. 2014. № 4. С. 194–197.
2. Шульгина И. А. Социокультурное измерение личностного бытия в современной России: филос. анализ: дис. ... канд. филос. наук. Ставрополь, 2000. 169 с.
3. Смирнов Г. Л. Советский человек: формирование социалист. типа личности. Изд. 3-е, доп. М.: Политиздат, 1980. 464 с.
4. Голов А. А., Гражданин А. И., Гудков Л. Д. и др. Советский простой человек: опыт социалист. портрета на рубеже 90-х / под общ. ред. Ю. А. Левады. М.: Мир: Океан, 1993. 300 с.
5. Козлова Н. Н. Советские люди: сцены из жизни. М.: Европа, 2005. 544 с.
6. «Циничный, двуличный, апатичный»: почему «человек советский» продолжает жить среди россиян и заставляет их терпеть и страдать // Lenta.ru: сайт. 2019. 24 мая. URL: https://lenta.ru/articles/2019/05/24/homo_soveticus/ (дата обращения: 23.11.2020).
7. Трудолюбыв М. Кто такой «Советский человек» сегодня? Интервью с директором «Левада-центра» Львом Гудковым // Wilson Center: сайт. URL: <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/kto-takoy-sovetskiy-chelovek-segodnya-intervyu-s-direktorom-levada-centra-lvom-gudkovym> (дата обращения: 23.11.2020).
8. Федосов Е. А. Советский человек: пропаганда или реальность? // Русин. 2014. № 4 (38). С. 139–150.
9. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / ред.-сост. Ю. П. Сенокосов. Изд. 2-е, изм. и доп. М.: Прогресс: Культура, 1992. 414 с.
10. Померанц Г. С. Диалог наций на границе веков // Литературная газета. 1994. № 5.
11. Кантор В. К. Изображая, понимать, или *sententia sensa*: философия в литературном тексте. Москва; СПб.: ЦГИ Принт, 2017. 832 с.
12. Лотман Ю. М. Был ли А. Н. Радищев революционером? // Вопросы философии. 1956. № 3. С. 165–172.
13. Хрущев Н. С. Доклад на закрытом заседании XX съезда КПСС. 24–25 февраля 1956 г. // Agitclub.ru: сайт. URL: agitclub.ru/spezhnan/hruzev1.htm (дата обращения: 23.11.2020).
14. Брусиловская Л. Б., Кондаков И. В. Оттепель // Культурология: энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. С. 132–135.
15. Злотникова Т. С. Имперское бессознательное – контекст творческого сознания личности // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 2. С. 213–217.
16. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сборник: перевод. М.: Политиздат, 1991. С. 171–207.
17. Слович Л. Красота. Добро. Истина. М.: Республика, 1994. 464 с.
18. Франкл В. Человек в поисках смысла: сборник. М.: Прогресс, 1990. 368 с.
19. Театр, которого не было: «Римская комедия» Георгия Товстоногова: проект Ольги Федяниной и Сергея Конаева // Коммерсантъ Weekend. 2019. № 25 (26 июля). С. 33. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4034160> (дата обращения: 23.11.2020).
20. Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства: в 2 т. М.: Искусство, 1978. Т. 1. С. 313–380.

References

1. Steblyak V. V. Soviet project as unique phenomenon in world culture. Omsk Scientific Bulletin. 2014. 4, 194–197 (in Russ.).
2. Shulgina I. A. Socio-cultural dimension of personal life in modern Russia: philosophical analysis: dis. on competition of sci. degree PhD in philosophy: Stavropol', 2000. 169 (in Russ.).
3. Smirnov G. L. Soviet man: the formation of a socialist. personality type. Ed. 3rd, add. Moscow: Politizdat, 1980. 464 (in Russ.).
4. Golov A. A., Grazhdankin A. I., Gudkov L. D. et al.; Levada Yu. A. (ed.). Soviet common man: the experience of a socialist portrait at the turn of the 90s. Moscow: Mir: Okean, 1993.300 (in Russ.).
5. Kozlova N.N. Soviet people: scenes from life. Moscow: Europe, 2005. 544 (in Russ.).
6. «Cynical, two-faced, apathetic»: why «Soviet man» continues to live among Russians and makes them endure and suffer. Lenta.ru: website. 2019. May 24. URL: https://lenta.ru/articles/2019/05/24/homo_soveticus/ (accessed: Nov. 23.2020) 544 (in Russ.).
7. Trudolyubov M. Who is «Soviet man» today? Interview with Levada Center director Lev Gudkov. Wilson Center: website. URL: <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/kto-takoy-sovetskiy-chelovek-segodnya-intervyu-s-direktorom-levada-centra-lvom-gudkovym> (accessed: 23.11.2020) 544 (in Russ.).

8. Fedosov E. A. The Soviet man: propaganda or reality? *Rusin*. 2014. 4 (38), 139–150 (in Russ.).
9. Mamardashvili M. K.; Senokosov Yu. P. (ed., comp.). *How I understand philosophy*. Ed. 2nd, rev. and larged. M.: Progress: Culture, 1992. 414 (in Russ.).
10. Pomerants G. S. Dialogue of nations on the border of the ages. *Literary newspaper*. 1994. 5 (in Russ.).
11. Kantor V. K. *Depicting, understanding, or sententia sensa: philosophy in lit. text*. Moscow; SPb.: Print, 2017. 832 (in Russ.).
12. Lotman Yu. M. Was A. N. Radishchev a revolutionary? *Questions of Philosophy*. 1956. 3, 165–172 (in Russ.).
13. Khrushchev N. S. Report at a closed session of the XX Congress of the CPSU. February 24–25, 1956. *Agitclub.ru*: website. URL: agitclub.ru/spezhnan/hruzev1.htm (accessed: Nov.23.2020) (in Russ.).
14. Brusilovskaya L. B., Kondakov I. V. Thaw. *Culturology: encyclopedia: in 2 vols*. M.: ROSSPEN, 2007. 2, 132–135 (in Russ.).
15. Zlotnikova T.S. Imperial Unconscious – Context of the Personality’s Creative Consciousness. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2014. 2, 213–217 (in Russ.).
16. Maritain J. Responsibility of the artist. Self-awareness of the European culture of the twentieth century: thinkers and writers of the West about the place of culture in modern society: coll.: transl. M.: Politizdat, 1991. 171–207 (in Russ.).
17. Stolovich L. *Beauty. Good. Truth*. M.: Republic, 1994. 464 (in Russ.).
18. Frankl V. *A man in search of meaning: a coll*. M.: Progress, 1990. 368 (in Russ.).
19. *The theater that never existed: The Roman Comedy by Georgy Tovstonogov: a project by Olga Fedyanina and Sergei Konayev*. *Kommersant Weekend*. 2019. 25 (July 26), 33. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4034160> (accessed: Nov.23.2020). (in Russ.).
20. Plekhanov G. V. *Art and social life*. Plekhanov G. V. *Aesthetics and sociology of art: in 2 vols*. M.: Iskusstvo, 1978. 1, 313–380. (in Russ.).