

власти: масштабной организацией налоговых курсов, привлечением квалифицированных дореволюционных служащих, значительным социальным обеспечением «новых» налоговых кадров, выпуском финансовой периодики. Не в последнюю очередь благодаря этим достижениям удалось стабилизировать бюджет советского государства. Однако в дальнейшем подготовка налоговых работников не стала фундаменталь-

ной: отсутствовала система налогового образования, а политические «чистки» налоговых органов значительно ухудшали эффективность действий власти в повышении профессионального уровня налогового аппарата УССР.

*Статья поступила  
в редакцию 30.10.2013*

УДК 94(47).084.8

В.А. КАЛИНИН

### ЛАГЕРНЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ ТРАНСПОЛЯРНОЙ МАГИСТРАЛИ

ООО «Газпромнефть Научно-технический центр»,  
г. Санкт-Петербург,  
e-mail: v.kalinin69@mail.ru

С возникновением и развитием советской уголовно-исполнительной системы, расширением сети лагерей и колоний ОГПУ–НКВД–МВД СССР появилась своеобразная лагерная субкультура, которую можно охарактеризовать как компенсаторно-творческий механизм адаптации и самореализации личности в экстремальных условиях заключения. В рамках осуществления культурно-воспитательной работы (КВР) в лагерях ГУЛАГа функционировали многочисленные лагерные творческие коллективы.

Одним из наиболее ярких исторических феноменов послевоенного этапа в эволюции ГУЛАГа в сфере идеологической и культурно-массовой работы стала деятельность театрально-музыкальных учреждений Северного управления лагерей железнодорожного строительства (СУЛЖДС), занимавшегося возведением Трансполярной железной дороги Чум (Воркута)–Салехард–Игарка.

Возникший в 1947 г. на базе лагерных культурно-воспитательных учреждений Печорского ИТЛ, по инициативе руководства грандиозной стройки, музыкально-драматический театр СУЛЖДС достиг своего расцвета к 1950 г. Театр был востребован лагерной администрацией, прежде всего, как средство развлечения для руководства стройки и вольнонаемной публики. Для заключенных театр давал сравнительно небольшое количество постановок. Спектакли и концерты проводились в лагпунктах в целях поощрения передовиков трудового соревнования, создания ограниченного по своим масштабам компенсаторного механизма для людей, работающих в экстремальных климатических условиях, в качестве элемента релаксации и культурного отдыха. Театр был включен в систему функционирования культурно-воспитательного отдела СУЛЖДС.

В условиях, когда отлаженный механизм строительства стал давать сбой, а крупный инфраструктурный проект локализован в зонах с минимальной производственной активностью, театр был оперативно закрыт как рудимент, случайно сохранившийся от периода бурного развития строительства. Закрытие театра произошло в 1950 г., а через два с половиной года строительство Трансполярной магистрали было полностью прекращено.

*Ключевые слова: Трансполярная магистраль, ГУЛАГ, театральные коллективы, сталинские репрессии, культурно-массовая работа.*

Особенности возникновения, становления и развития лагерных театров в системе ГУЛАГа в значительной степени зависели от специфики деятельности территориального подразделения, его географического расположения, периода развития уголовно-исполнительной системы, сложившихся традиций, методов проведения культурно-воспитательной работы и т. д. Очень часто судьба творческих коллективов заключенных находилась в прямой зависимости от благосклонности лагерного руководства.

В отчетной и распорядительной документации НКВД–МВД лагерные учреждения культуры именовались театрами производственных или строительных предприятий. Принадлежность учреждения к системе

ГУЛАГа в афишах и пригласительных билетах не указывалась [1, с. 23].

Например, театры Дальлага и СУЛЖДС (позже – Обского исправительно-трудового лагеря) назывались соответственно театрами Дальстроя и Северного управления строительства.

Составители сборника «Театр ГУЛАГа» справедливо замечают: «Без театральных красок, если не обесцвечивается полностью, то теряет важные оттенки картина жизни, которая шла за тюремной стеной и запреткой. Именно эстетического начала зачастую недостает исследователям и мемуаристам, сосредоточившим внимание на политико-социальной стороне ГУЛАГа» [2, с. 11].

Один из наиболее ярких исторических феноменов «позднего», послевоенного ГУЛАГа в сфере идеологической и культурно-массовой работы – деятельность театрально-музыкальных учреждений СУЛЖДС, занимавшегося возведением Трансполярной железной дороги Чум (Воркута)–Салехард–Игарка.

Согласно действующей нормативно-методической документации, перед культурно-воспитательными отделами (КВО) исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ) ставились задачи по выполнению производственного плана путем организации между заключенными трудового соревнования, оказания помощи администрации по укреплению режима, а также другие, менее важные, но все же обязательные цели. Среди основных задач значилась и культурно-воспитательная работа.

Руководители СУЛЖДС, пользуясь формально предоставленным правом по организации художественной самодеятельности, создали в своей «вотчине» настоящие «придворные» театры.

Очевидцы событий свидетельствуют: «Начальник строительства 501 Василий Арсениевич Барабанов и новый начальник политотдела Панфилов считали театр очень нужным учреждением, не позволявшим многочисленным вольнонаемным сотрудникам затосковать и спиться в мрачной обстановке полярных ночей, неустроенного быта и лагерных нравов, а также осуществлявшим культурное обслуживание десятков тысяч заключенных» [3, с. 142].

Таким образом, мотивация создания тюремного театра базировалась исключительно на рационалистических установках руководства стройки, озабоченного в первую очередь выполнением поставленной задачи, но подходившего к решению этого вопроса неформально.

Принципы организации и содержание деятельности театра противоречили ряду нормативно-методических указаний МВД СССР. В июле 1946 г. была принята директива «Об организации и использовании ансамблей, театральных трупп и концертных бригад из заключенных в исправительно-трудовых лагерях и колониях». В ней отмечалось, что «вольнонаемные работники совместно с заключенными участвуют в организованных ансамблях, театральных труппах, концертных бригадах и т. д. Имеют место выезды заключенных, работающих в театральных коллективах, с концертами и постановками за пределы лагерей и колоний. Такое положение нельзя признать нормальным. Впредь запрещается в театральные коллективы, состоящие из вольнонаемных, включать заключенных, а также не допускать выездов за пределы лагерей и колоний театральных коллективов, состоящих из заключенных» (цит. по: [4, с. 125]).

Несмотря на прямой запрет по организации такого рода учреждений, театр был сформирован на ст. Абезь Коми АССР в 1947 г. В Абези до 1949 г. располагался штаб строительства Трансполярной магистрали. Максимальное число сотрудников в те-

атре достигало 200 чел. Среди актеров и театральных работников на всем протяжении деятельности коллектива были как заключенные, так и вольнонаемные.

Формирование театрального коллектива, по словам очевидцев, происходило в лучших гулаговских традициях: «Театр, с разрешения Барабанова имел право брать людей в труппу из колонн и лагерных пунктов, если там среди заключенных попадались артисты, музыканты, художники и вообще, все, кто мог быть нужен театру, вплоть до осветителей и бутафоров. У директора театра Алексеева и начальника политотдела Панфилова были бланки так называемых спецнарядов. Спецнаряд, на котором красным карандашом была подпись Барабанова, а дальше был карт-бланш, куда дирекция театра имела право вписывать фамилию заключенного, которого забрали из колонны в театр» (цит. по: [5, с. 42]).

Организация театра, его повседневная деятельность была обусловлена целями и задачами строительства самой Трансполярной магистрали, темпами ее продвижения вперед (от Воркуты к Игарке). Начало работы театра было бурным, энергичным. «Представители стройки были командированы в Москву, где приобрели прекрасную световую аппаратуру для сцены, обновили занавес, кулисы, механизм сцены» [1, с. 143].

Театр по возможности снабжали инвентарем, мебелью, тканью, красками, различными подсобными материалами. Актерам старались создать приемлемые условия для жизни и творчества: «...людей селили в спецбаракы. Семейным парам предоставляли отдельную комнату, с отсутствием двухэтажных нар. Питались не из общего котла. Отсутствовала лагерная униформа. Ведущим актерам приказали пошить костюмы, из не особо дорогого материала, но приличного. Все ходили в этих костюмах. На юбилей театра разрешили водку заключенным принести, буфет организовали» [1, с. 143].

Репертуар театра на первом этапе его существования (1947–1949 гг.) составляла советская драматургия – «Человек с того света» В. Дыховичного и М. Слободского, «Вас вызывает Таймыр» А. Галича, «Жили три друга» А. Успенского, лучшие опереточные вещи тех лет – «Свадьба в Малиновке», «Холопка», «Одиннадцать неизвестных», а также классика оперетты – «Летучая мышь», «Голубая мазурка».

Артисты в 1947–1950 гг. ездили с гастрольями по всей трассе строящейся дороги, вылетали на далекие «точки», где зимовали изыскатели и проектировщики, выступали перед жителями северных городов и рабочих поселков.

Дмитрий Зеленков, художник театра, трагически погибший в Енисейском ИТЛ в 1951 г., в письме домой рассказывал: «Весной 1948 года оказался я в заполярном Урале (пос. Абезь), где довольно быстро попал в театр. В течение одного года в театре этом я занял очень прочную позицию. Работать приходилось очень много. За 1 год я оформил более 10 спектаклей. Работы

мои высоко ценились и я пользовался всеми благами, возможными в нашем положении»<sup>1</sup>.

Чуть позже он же писал своему другу на волю. «В начале августа опереточная часть нашего театра получила приглашение посетить г. Норильск – это еще дальше на север. За нами выслали комфортабельный пароход, я и гл. дирижер театра заняли каюту I-го класса и поплыли по волнам Енисея дальше на север. Я всегда вспоминаю эту поездку с удовольствием. Полтора месяца гастролей с прекрасным питанием, очень уютным жильем, успехом у публики, стыдливими взглядами некоторых дам, взволнованных, очевидно, видом моих черных вьющихся бакенбардов, которые время от времени почему-то появляются у меня, – все это вместе взятое составляет приятный материал для воспоминаний»<sup>2</sup>.

По мере продвижения строительства на восток (от Салехарда к Игарке) наступали перемены и в организации театрального дела. В 1949 г. оперетту и драму отправили в енисейскую тайгу – там развертывало свою работу строительное управление № 503 СУЛЖДС. Оперетту в итоге «высадили» в Игарке, а драматическую труппу отправили в пос. Ермаково, где находился штаб 503-й стройки. В Салехард (базовый город стройки № 501) откомандировали эстрадную группу (джаз-оркестр Зиновия Бинкина).

В 1949–1950 гг. музыкально-драматическая труппа с большим успехом работала в помещении городского театра Игарки. В Игарке местный театр не выдержал конкурентной борьбы в соперничестве с лагерным учреждением. «В то время, когда мы переехали в Игарку, там был городской театр имени Веры Николаевны Пашенной. Мы сыграли “Холопку” в первый же день приезда – и этот городской театр расформировали. Ни одного билета не смогли продать на их спектакли, а у нас не достать было билетов. У нас ведь была оперетта, джаз, драма. Весь репертуар был заполнен» [1, с. 45].

Драматическая труппа работала над русской классикой – ставили «Последнюю жертву» А. Островского, «Двенадцать месяцев» С. Маршака, небольшие интермедии по рассказам А.П. Чехова, скетчи. «В театре, бывало, давали по два спектакля в день: утром и вечером. Это требовало усиленных репетиций. Раньше других слабели артисты балета – сперва танцовщики-мужчины, потом и балерины. Заболевших ставили на УДП (усиленное дополнительное питание, в переводе на реалистический язык – “умрешь днем позже”), но это было столь слабым подспорьем, что театр и зрители несли потерю за потерей» [6, с. 9].

Однажды среди трофейного хлама, сваленного на берегу реки в порту г. Игарки, заключенные актеры обнаружили не что иное, как сценический реостат Дрезденского оперного театра. Вывезенный по

репарациям из Германии, он был по ошибке доставлен в Красноярск, а оттуда «сослан на север», где и был выброшен в утиль как ненужный мусор. Реостат отремонтировали, через месяц он стал работать не хуже, чем в Дрездене. «Именно с помощью этого реостата и обыкновенных кулисных и осветительных устройств спектакль “Двенадцать месяцев” стал потрясающей сценической феерией. На глазах у зрителей волшебным образом расцветали фантастические цветы, а в их чашечках вспыхивали разноцветные огоньки под волшебную музыку, написанную заключенным композитором и пианистом (который сам и дирижировал в этом спектакле)..., театр бушевал от оваций...» [7, с. 87].

Чтобы актеры и режиссеры театра все же не забывали, к какому сословию они принадлежат, их время от времени направляли на общие работы – разгружать, таскать, строить. «Частенько поднимали ночью по сигналу аврала на разгрузку угля. Производилась она пудовыми лопатами с железнодорожных платформ в Абези, а в Игарке – с барж. Бывали и срочные работы по лагерю, когда, например, после ночной пурги требовалось отвалить наметенные снежные горы от ограждения зоны» [8, с. 45].

В то же время отправленная в далекий пос. Ермаково драматическая труппа практически не имела возможности плодотворно работать, не было помещения, не было таких зрителей, как в Игарке, но и там надеялись на лучшие времена, ожидая весной 1950 г. масштабного развертывания строительства.

В итоге с театром, превратившимся из забавы в яркий и не всем угодный феномен, предпочли скоропалительно расправиться. Весной 1950 г., когда в Игарке шел генеральный «прогон» «Сильвы», театр попросту закрыли, а актеров разбросали по разным лагерным отделениям стройки. «Примечательной была преамбула к этому постановлению, вынесенному комиссией: “Признать театр Музкомедии Ансамбля КВО лучшим музыкальным театром в Красноярском крае...” Постановление заканчивалось пунктом о немедленном закрытии сего театра, ввиду создания излишнего авторитета заключенным исполнителям и т. д.» [8, с. 45].

Сами актеры, да и многие зрители, называли этот театр «крепостным», но пока он действовал, то неизменно давал убежище собравшим под его крышей узникам. Для актеров театр был настоящим спасением, на которое они вряд ли надеялись, попав в лагерь. Сами очевидцы говорят об этом более чем красноречиво. «Если строители очень не хотели по утрам покидать неуютный, но хоть теплый барак и выходить с ломами, лопатами, кирками на мороз, на продуваемую всеми ветрами трассу, где конвой грелся у костра, а заключенные мерзли и надрывались, то артисты стремились поскорее покинуть постылый барак и хоть под конвоем, но прийти в театр, где их ждала работа, которой они были рады отдаться, как единственно светлomu, что было в их страшной жизни» [7, с. 205].

<sup>1</sup> Дмитрий Владимирович Зеленков. Письма из лагеря. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.memorial.krsk.ru/memuar/Zelenkov/Zelenkov.htm> (дата обращения: 16.01.2014).

<sup>2</sup> Там же.

Работа таких учреждений, как театр на 501-й стройке, подтверждает, что нахождение на грани жизни и смерти, угроза деградации личности вызывают радикальные перемены в мироощущении и творческом самовыражении человека.

Несомненно, творчество артистов «крепостного театра» подчинялось и неким общим закономерностям, которые определяют стиль мышления и особенности поведения человека в экстремальных условиях. Прежде всего, им хотелось просто выжить, остаться в живых в тех условиях, мало напоминавших человеческие. Страх, понимание того, что, попав в общий строй заключенных, они почти непременно сгинут, будут раздавлены жестокой действительностью, были главными стимулами к самым возвышенным творческим проявлениям, к поиску и воплощению на сцене сложнейших художественных образов.

Речь действительно шла о выживании: «...если в зонах “воры в законе”, “суки” и другие представители уголовного мира измывались над несчастными “политиками”, держали их в черном теле и угнетали, как могли, то в театре тон задавали интеллигенты, профессионалы, в большинстве своем осужденные по пресловутой 58-й статье» [3, с. 146].

В то же время у актеров и режиссеров тюремного театра существовала и своеобразная установка на противодействие тем нечеловеческим условиям, с которыми они столкнулись в лагере, свою человеческую и нравственную позицию они отстаивали через творчество. Возможность заниматься творчеством, следить, хотя бы в минимальной степени, за театральной ситуацией, за изменениями «на культурном фронте», в общем, быть в какой-то степени причастными к утерянному ими миру заставляла актеров и режиссеров «крепостного театра» прилагать все силы, чтобы поддерживать себя в рабочем состоянии.

Один из актеров «крепостного театра» Юсуф Аскаров вспоминал: «...я выжил только благодаря театру. Ему я обязан тем, что сейчас с вами. Мы могли работать в театре по десять-двенадцать часов и больше. Мы с головой погружались в репетиции, читки, спектакли, поездки по лагпунктам. Знаешь, это спасло. Некогда было думать о своей беде. Работа затмевала все горькие мысли о собственной судьбе»<sup>3</sup>.

В свою очередь те усилия, которые в силу сложившихся обстоятельств были вынуждены прилагать заключенные актеры и режиссеры, реально помогали им выжить и в свою очередь достичь своеобразного творческого эффекта.

В то же время актеры, режиссеры и музыканты лагерного театра, несомненно, испытывали в своей борьбе за существование и своеобразный эффект раздвоения творческой личности, описанный в современной исследовательской литературе, когда они, воспроизводя заранее согласованные тексты и символы, доносили до зрителя и некий иной смысл, прежде

всего свои личностные переживания. «Параллельное бытие на подмостках сталинского официоза и наедине, за закрытыми дверями мастерской, чаще протекало как бы согласно различным художественным законам» [9, с. 164].

Театр 501-й стройки формально подчинялся основным правилам функционирования культурно-массовых учреждений ГУЛАГа, весь репертуар проходил предварительное согласование и утверждался руководством культурно-воспитательного отдела СУЛЖДС<sup>4</sup>.

В ходе эволюции театр СУЛЖДС приобрел ярко выраженные индивидуальные черты, к нему был столь расположен не только заключенный, но и вольнонаемный зритель, публика замшелых тундровых поселков и небольших северных городов.

По обрывочным данным трудно судить об эстетических достоинствах театральных постановок, о силе игры актеров и особенностях сценографии, качестве декораций и правдоподобию используемых в пьесах костюмов. Постановки лагерных театров не претендовали на собственное слово в искусстве, не стремились и не могли изменить эстетическую реальность, но новая квазиреалистическая энергия у творцов лагерной сцены присутствовала в силу абсолютной иррациональности ситуации, в которой оказались режиссеры и актеры творческих подневольных коллективов. Экзистенциальный характер их бытия в мире, где каждый день конкретный человек сталкивался с опасностью для жизни, и регулярно – со смертью, не мог не придать особый колорит спектаклям и представлениям на лагерных театральных подмостках. И зрители, и режиссеры, и актеры на самом деле вместе высказывались веско и громко; по сути, они единогласно, хотя и безмолвно, выносили суровый приговор окружающей действительности, которая оказывалась и абсурднее и трагичнее, чем любой из самых изощренных сюжетов, разыгрываемый на сцене лагерного театра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Стройка № 503 (1947–1953 гг.). Документы. Материалы. Исследования. Красноярск, 2012. Вып. 3.
2. Театр ГУЛАГа: сб. воспоминаний / под ред. М.М. Коралова. М., 1995.
3. Гриценко В.Н., Калинин В.А. История «Мертвой дороги». Екатеринбург, 2010.
4. Селезнев И.В. Воспитательная система в местах лишения свободы в Советском государстве: организация и правовое регулирование: 1917–1956 гг.: дис. ... канд. юрид. наук. Владимир, 2006.
5. Стройка № 503 (1947–1953 гг.). Документы. Материалы. Исследования. Красноярск, 2000. Вып. 1.
6. Штильмарк Р. Крепостной театр. Игарка, 2001.
7. Херсонский А. Миров связующая нить. Салехард, 2005.
8. Штильмарк Р. Горсть света. М., 1999.
9. Морозов А.И. Конец утопии. М., 1995.

Статья поступила  
в редакцию 22.11.2013

<sup>3</sup> Юхин Леонид Иванович. Воспоминания очевидца. Фонды Игарского краеведческого комплекса НВФ 793.

<sup>4</sup> ГАРФ. Ф. 9407. Оп.1. Д. 1171. Л. 121.