

Министерство культуры Российской Федерации
Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

К. А. КОКШЕНЕВА

**Концепт «русская культура»
и современные практики
культурного наследования**

Москва
2019

УДК 79
ББК 71,0
К59

Рецензенты:

А. Л. Казин – доктор философских наук, культуролог, искусствовед, и. о. директора Российского института истории искусств (г. Санкт-Петербург);

И. В. Калус – доктор филологических наук, заместитель заведующего кафедрой литературы Московского государственного института культуры.

Издается по решению Учёного совета
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва.

Кокшенева, К. А.

К59 Концепт «русская культура» и современные практики культурного наследования [Электронный ресурс] / Капитолина Антоновна Кокшенева. – М. : Институт Наследия, 2019. – 472 с. – URL: http://heritage-institute.ru/?post_type=books&p=21867. – DOI 10.34685HI.2019.75.25.001. – ISBN 978-5-86443-286-0.

Книга исследует концепт «русская культура», отражающий национальное культурное самосознание последней трети XX-го – первых десятилетий XXI века, а также наиболее характерные для данного периода практики культурного наследования. Основанием для анализа служит массив текстов научного и публицистического характера и те художественные произведения (литературные, театральные, акционное искусство), авторы которых проявляли свое отношение к таким константам русской культуры, как «Родина и родная земля», «свои и чужие», «классика», «национальное» и «космополитическое», «слово» и «правда», «истина», «совесть», «святое», «грех», «личность», «душа», «вера», «любовь», «свобода», «славянофилы и западники», «патриоты и либералы», «государство и интеллигенция». Вместе с тем, учитывая, что национальное культурное самосознание, проявляемое в системе образов того или иного произведения, достаточно редко являлось предметом культурологического научного внимания, в монографии ставится задача обнаружить и описать теоретические и исторические аспекты национального самосознания в отечественной культуре (преимущественно в театре). «Век классиков», когда были философски осмыслены и художественно проявлены разные культурные типы, и станет фундаментом понимания культуры современной. Художественные практики – по преимуществу современного театра – позволят проанализировать те культурные «механизмы» наследования, среди которых основное внимание уделяется наследованию классики.

УДК 069
ББК 79.1

© Кокшенева К. А., 2019
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 2019

ISBN 978-5-86443-286-0

Оглавление

Глава 1 КУЛЬТУРНЫЕ ТИПЫ, КОНСТАНТЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1.1. Разъяснения о концепте «русская культура» и ее константах	5
1.2. О пониженном статусе понятия «культура»	11
1.3. Русское в советском и современность	18
1.4. Модернизация через культурный взрыв	28
1.5. Открытое общество и культурная интервенция: создание сетевой культуры	38
1.6. Доминирующие культурные типы	83
1.7. Национальный и культурный нигилизм	119
1.8. Театр истории. Государство и нигилизм	146
<i>Примечания к первой главе</i>	163

Глава 2 РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТИП И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

2.1. Пушкинская мера	171
2.2. Театр Островского сегодня	188
2.3. Станиславский в окружении	207
2.4. Театр и жизнь. Культура и национальность	224
2.5. Наследники	258
2.6. «Ноша Ивана» и русская идентичность	287
<i>Примечания ко второй главе</i>	315

Глава 3
КЛАССИКА НА СЦЕНЕ.
СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ

3.1. Оскорбления чувств и свобод	321
3.2. Борьба современников с классикой	340
3.3. Культура.doc	345
3.4. «Принцип реальности»: телесность и человек	357
3.5. О классике в театре и некультурном наследовании	362
3.6. Внеинтерпретационный театр	367
3.7. Трансляция культурных мифов и тренинги	387
3.8. Достоевский на современной сцене	396
3.9. Опыт понимания европейской классики	411
3.10. О зрителе. Вместо заключения	425
<i>Примечания к третьей главе</i>	442
Библиография	448

Глава 1

КУЛЬТУРНЫЕ ТИПЫ, КОНСТАНТЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1.1. Разъяснения о концепте «русская культура» и ее константах

Все мы привычно употребляем слова *культурная столица, проект, брендинг, ребрендинг, новые культурные практики, культурные инициативы, экспертное сообщество, открытые площадки, культурное лидерство, актуальное искусство, акции, перформансы, инсталляции, платформы*, используем формулировки такого рода как *«культурный туризм – драйвер развития региона»*, создаем *кластеры, креативные индустрии* и т. д. Все это заимствовано в западной культуре и принесено на нашу культурную почву в определенный исторический момент – 90-е – нулевые годы XX–XXI-го веков, когда мы переживали великий сдвиг эпох, разлом времен и смыслов, большой культурный взрыв, аналогичный разве что «великим реформам» 1861 года или крушению Имперской России в 1917-ом. Мы стали свидетелями того, как на наших глазах сменился язык культуры, как поменялась ее конфигурация и ценности, ею воспроизводимые и защищаемые, – как исчезли *центр, культурный авторитет, иерархия*. Более двух десятилетий в России шло агрессивное вытеснение представлений о классике, норме и ценности как «устаревших и тоталитарных», принадлежащих будто бы исключительно недавней советской культуре, парадигмы которой отменило само время.

Сегодня мы можем констатировать уже усталость обновленной культуры от собственной авангардной агрессии.

Культурную повестку дня в 90-е годы XX-го и начала XXI века определяла борьба «традиционалистов» («консерваторов», «патриотов») и «постмодернистов» («авангардистов», «либералов»). Но за каждым этим определением стояла живая, спорная и активная, творческая и интеллектуальная, а часто и идеологическая, жизнь, о которой мы и будем говорить в нашей книге, понимая, что за этими понятиями не стоит дистиллированная чистота ни теории, ни практики. Но, одновременно, нельзя не увидеть сразу, что в таком общепринятом делении не достает, на наш взгляд, главного звена – националь-

но-культурного направления. И это не случайно – мы и попытаемся увидеть – почему «не случайно»?

Пространство культуры XXI века расширилось невероятно: есть культуры и субкультуры, есть политическая, информационная и цифровая культуры, есть элитарные и массовые культурные слои, есть, наконец, новые культурные продукты (визуальные), возникновение которых связано исключительно с современными новыми технологиями. А между тем многообразие культурных страт, как подтверждают самого разного типа исследования, совсем не помогают воспитать культурой полноценную *качественную личность*. Впрочем, русскому философу Н. Г. Дебольскому (1842–1918) это было понятно уже в начале XX века, когда появилась массовая городская культура. Он видит ее так: «Современная культура велика во многих своих частях, но, не объединенная общим началом, не воспитывает человека как единую сильную личность, а напротив, действуя на него взаимно противоположными факторами, разлагает его цельность» [31, с. 42].

Безусловно, культурные эпохи могут повторять черты тех, что уже были прежде. У нас есть не просто основания, но насущная необходимость искать опору современному исследованию в «веке классиков» (XIX-ом), поскольку традиция именно их (классиков) способа философского мышления (отраженная в русской философии и философии культуры) была прервана на сто с лишним лет, и современность по-прежнему ее «не видит», не чувствует в ней потребности, причем как со стороны традиционалистов, в том числе и православных, так и модернистов.

Современная гуманитарная парадигма заключает в себе интерпретацию «концепта» **как взаимодействия между культурой и человеком**, указывает **на процессы понимания и усвоения культуры**. Концепт как таковой является носителем системы культурных обобщений, установок и смыслов, и одновременно преломляет реальность через принципы культуры и сознания человека (творца) и человека воспринимающего. Концепт универсален. Система их образует своеобразную *концептосферу* современной России, внутри которой есть, например, «концепт семьи», «концепт русской культуры», «концепт Запада» в нашей культуре и другие. Концепт, таким образом, – это и есть своеобразный «мост», который существует между распространенным культурным сознанием наших современников (как некой совокупности представлений, образов, символов и норм, обусловленных национальной культурой), при изучении которого чрезвычайно важны и исторический, семанти-

ческий и культурологический подходы, – а с другой стороны этот «мост» упирается в тот корпус современных текстов, спектаклей, фильмов, акций, создатели которых также обладают определенными качествами сознания, творческими стилями, ценностными системами, которые могут располагаться вне рамок национальной культуры.

Но для нас важна и другая составляющая концепта «русская культура» – строго говоря, русская культура наполнена *разнообразными* концептами, **ансамблем концептов**, которые мы вынуждены, так или иначе, классифицировать, опираясь на предшествующий исследовательский опыт. Этот научный опыт (языкознания, филологии и философии) позволяет нам выделить концепты-константы, то есть повторяющиеся и объединяющие (но в любом случае содержащие потенциал объединения) в русскую культуру. Не претендуя на полноту описания, мы будем учитывать такие константы как «Родина и родная земля», «свои и чужие», «классика», «национальное и космополитическое», «слово» и «правда», «истина», «совесть», «святое», «грех», «личность», «душа», «вера и любовь», «свобода и партийность», «славянофилы и западники», «патриоты и либералы», «государство и интеллигенция». Мы не будем их подробно описывать и давать характеристики им самим по себе, но именно на отсутствие или наличие их в современной культуре мы и ориентируемся при обращении к конкретным художественным произведениям (спектаклям, литературным произведениям, акционной культуре). Безусловно, наша выборка опирается на сегодняшнюю культурную повестку – для концепта «русская культура» XVII века названный выше культурный ряд будет гораздо более «далековатым», чем для XIX и XX вв.

Специфика современного культурного самосознания такова, что из культурной повестки дня вытеснена привычка мыслить и глубоко разбираться в перечисленных нами константах **в их сопряжении с днем сегодняшним**. Сами слова-понятия «константа», «традиция», «национальная культура» или «классический спектакль» удалены из актуального словаря, объявлены не просто устаревшими, но представляющими определенную **угрозу** носителям иного (прогрессистского) типа сознания. За ними закреплен статус некоего такого, что *навсегда дано*, а потому как любая «данность навсегда» легко объявляется тоталитарной (довлеющей), мешающей «свободному развитию» (кавычки здесь означают штампы сознания нашего современника, затрепанные общие места). Уверенность в том, что «...правоконсервативное сознание ...ничего дееспособно-

собного в культурном смысле за прошедшие 20–25 лет не предложило» [51] – уверенность эта держится не только идеологической оппозицией «свой – чужой», активно использующейся в современной культуре. Существо дела состоит в другом. **Культурные филь-тры, доминирующие в современности, намеренно** (и не намеренно, но в «тренде времени») **не допускают возможности видеть в константах и концептах русской культуры их развивающий и объединяющий потенциал.** Время больно индивидуализмом и ложными общностями, которые обеспечиваются, в частности, и социальными сетями. Так, современный литературный критик В. Я. Курбатов констатирует: «Небезызвестный журналист Александр Невзоров недавно с раздражением заявил, мол, детям нечего читать классику, потому что у нее истек срок годности. Гневайся не гневайся, а тут, может, только мысль выражена запальчиво, а проблема схвачена верно. Классика живет народом, духовным единством, сознанием того, что Толстой обозначал словами “И все это во мне, и все это мое, и все это я”. А когда наши “я” разбежались по своим мелким ячейкам, человек ищет подтверждения своей малой правды и своей теряющейся жизни – кидается в социальные сети к другим потерянным, чтобы хоть на полях компьютерного экрана быть вместе. Ну и литература разбегается вместе с человеком, делаясь все более микроскопической в проблематике, норовя ухватить весь спектр измельченного сознания, так что вместо картины мира ты часто видишь только более или менее удачно сложенные пазлы этого мира с плохо скрытыми швами» [43].

Наша научная позиция такова:

Константа, традиция, концепт – все они содержат в самих себе как устойчиво-неизменную, так и подвижно-переменную части.

Понимание их и отношение к ним характеризует, прежде всего, нас, **наш тип культурного сознания**, нашу современную ментальность, а не сущность их устойчивой части, требующих серьезных усилий для их постижения.

Следующая не менее важная опора нашего исследования: **русская культура для нас есть культура европейская.**

На древе европейской культуры она занимает, безусловно, значимую и видимую ее «ветвь». Сама по себе идея *древа культуры* включает в себе концепт роста-развития и ничуть не умаляет абсолютной самодостаточности и отдельности-отделенности русской культуры, названной немцем Т. Манном «чудом света», как прежде русским Достоевским культурные «камни» Европы

названы были «святыми». Между тем типичное *обыденное* (в том числе и научно-обыденное) сознание не вмещает в себя такой естественной сложности: ему «удобнее» исходить из того, что можно быть исключительно (и только) или «европейцем», или «самобытником»; то есть полагать, что русская культура «сплошь заимствована у европейцев», или, напротив, утверждать, что «все в ней свое, незаемное». Обе эти крайности приносят реальной культуре довольно много вреда. И та и другая «принципиальные позиции» в сущности своей содержат серьезное и опасное упрощение, – подгонку живой культуры под заранее созданное «научное» лекало; отказ в понимании культуры как саморазвивающейся «системы».

Но русская культура стала европейской именно в тот момент, когда отделилась от нее.

Гелиан Михайлович Прохоров называл эти точки истории «духовными поворотами», – мы говорим о культурных взрывах¹ [60, с. 188]. Мы будем по возможности давать ссылки на ***историю становления концептов-констант***, запечатленную в словарном запасе русского языка. Но тщательно и подробно проследить ***развитие и изменение*** той или иной константы мы, конечно, не сможем, ограниченные нашими главными задачами – связать их (константы) с современностью.

Современная социокультурная ситуация подвижна и противоречива. Трансформация понимания классических культурных ценностей попросту неизбежна, а потому и требует специального изучения. Само понятие «русская культура», которое мы актуализируем в современности, часто этой самой «современностью» вытесняется, компрометируется, замещается на иные значимые центры (культ свободы, культ общечеловеческих ценностей, абсолютизация толерантности и пр.). Тем не менее главная мысль нашей работы – это ***ценность идеи*** самого концепта «русская культура» как такового безотносительно к тому, какое время стоит на дворе. Хотя, безусловно, мы всегда учитываем и «время», – оно влияет на формирование восприятия (и конъюнктуру востребованности) концепта «русская культура».

¹ Данный термин я использовала довольно давно, еще в 2007 году, не зная, что первым о культурном взрыве заговорил А. Крёбер (1876–1960) – американский антрополог, культуролог, этнолог, который обозначал им высшие точки развития культуры. В нашем понимании все же речь должна идти не только о высоких достижениях, но и о катастрофических падениях культур и их прежних смыслов.

Не раз приходилось слышать, что современное открытое пространство отменило все национальные границы в культуре, что молодые поколения не понимают смысла и значений названных выше констант, следовательно, они не есть реальность, но своего рода фантомы, важные исключительно для мертвой науки и ученых. Ответ на вопрос «какие *фишки и фенечки* расположены в головах “новых людей”» – мы оставим социологам, но вот то, что существует в головах профессионального сообщества, что транслируется в публичное пространство лидерами мнений, мы, безусловно, обязаны учитывать, хотя и это обстоятельство не отменяет тех сложившихся концептов-констант русской культуры, которые мы анализируем по преимуществу на материале современного театра.

Русскую культуру отсутствующей и преодоленной современностью объявляли не раз. Носители «открытого типа» сознания высмеивали саму постановку вопроса о существовании современной национальной культуры (русского театра, в частности) как химерическую. Подобный тип поведения в реальности, по словам Степанова Ю. С., уже является «действием в сфере культуры» [71, с. 9]. Если возможно *такое действие*, то не менее возможно и другое – доказательное утверждение *реальности концепта* «русская культура» и ее констант.

В нашем исследовании мы будем опираться на серьезное наследие русской культуры и труды тех, кто ее создавал, кто о ней мыслил: П. А. Плавильщикова (1760–1812), Ап. Григорьева (1822–1864), Н. Я. Данилевского (1822–1885), Н. Н. Страхова (1828–1896), П. Е. Астафьева (1846–1893), Н. Г. Дебольского (1842–1918), И. А. Ильина (1882–1954), Ф. М. Достоевского (1821–1881), А. Н. Островского (1823–1886), Г. П. Федотова (1886–1951), а также исследования наших современников – Лотмана Ю. М. (1922–1993), А. М. Панченко (1937–2002), Ю. С. Степанова (1930–2012), Е. А. Авдеенко (1952–2014), Г. М. Прохорова (1936–1917), Н. П. Ильина, Н. И. Калягина, публицистику и художественные тексты писателя В. Г. Галактионовой и других современников, поскольку мы будем говорить о национальном типе культуры и константах русской культуры, отраженных в их произведениях, о профессиональном поле высокой культуры, о «рукотворном продукте», то есть о *творческой деятельности*.

1.2. О пониженном статусе понятия «культура»

Культура обнимает все стороны жизни человека: мы говорим о культуре речи и культуре мысли, о культуре политики и культуре быта, о культуре еды и культуре удовольствий. Само слово «культура», расположенное рядом с тем или иным видом человеческой деятельности, до недавнего времени предполагало ее (деятельности) «возвышение», подъем на более высокий – культурный – уровень. «Культура» – это значит хорошо, положительно. «Культура» подразумевала и допускала оценку.

Сегодня содержание слово «культура» бесконечно расширилось и раздробилось – цифровая культура соседствует с «культурой смерти», игровая компьютерная культура конкурирует с субкультурами (ролевики, байкеры, растаманы, хакеры, рейверы, роллеры, киберботы, геймеры, ультрасы, трейсеры и пр.). Но, пожалуй, главное, что содержит в себе новый культурный формат: отказ от оценочности, моральности, этики. Причем это касается и среды профессионального искусства, и так называемого искусства акционного. «Черный квадрат» Малевича и писсуар Дюшана, да фактически и работы Михаила Шемякина уже принято считать «старьем», как и все *новации* модных российских режиссеров. Сторонники отрицания искусства полагают, что «только после знаменитых акций художника Петра Павленского, группы “Война” и Pussy Riot к российскому обывателю пришло понимание радикального искусства, которое заключается **в наезде на чужую территорию. И в ее подчинении**» (выделено мной. – К. К.) [62]. «Чужой территорией», которую намерены подчинять «новые люди», безусловно, является территория констант, в том числе и русской культуры. Радикализм, конечно, – это не старое и доброе «новаторство» или «обновление традиций». Принципиален сам акцент: если не радикален, то и не актуален.

Акт «искусства» сегодня принципиально некрасив, нехудожественен, а скорее страшен, так как преодолевает (или сдвигает) границы нормальности, – травмирует слух, зрение, чувство и разум. «Основными элементами акций были кровь, обнаженные тела, экскременты, внутренности и туши животных» – сообщает апологет нового искусства [62].

Антисоциальное поведение – часть «новой культуры», меньше всего знающей о «возделывании», «обработке», о чем несколько столетий свидетельствовали все словари, давая определение «культура».

Концепт «культура» (в отличие от понятия «культура») более строг и объективен – именно так, поскольку речь идет о «культуре русской», «культуре европейской», «культуре племени... Африки», «культуре поморов». Он связан с землей, народом, языком. Ю. М. Степанов приводит (и разделяет) такое толкование «культуры» А. Л. Клеберна (Гарвардский университет), которым было прокомментировано несколько десятков определений: «Культура может быть определена как все виды деятельности **и не физиологические результаты** (продукты) человеческих особей, **не являющиеся безусловно-рефлекторными или инстинктивными**. Это далее означает, выражаясь языком биологии и физиологии, что культура состоит из условно-рефлекторных и приобретенных обучением видов деятельности (а также их произведенным продуктом). В свою очередь, идея обучения снова возвращает нас к тому, что является социально передаваемым, т. е. передаваемым по традиции, что приобретено человеком как членом общества. Таким образом, быть может вопрос “Как это получается?” является более отличительным признаком культуры, чем вопрос “Чем это является?”» (выделено мной. – К. К.) [71, с. 16].

Современные формы культуры предлагают свои «феномены», принципы которых с точностью до наоборот, соответствуют указанным выше признакам: физиологические продукты жизнедеятельности человека входят в XX веке в акционное и актуальное искусство. Так, например, в Вене акционист-художник во время акции обмазывал себя кровью и обматывал внутренностями животного под какофоническую музыку; наиболее скандальный представитель круга венских акционистов – Отто Мюль, арестованный вместе с Нитшем за акцию «Фестиваль психофизического натурализма» ...«топил Нитша в ванне с кишками и кровью животных, а затем Нитш ритуально закалывал ягненка». Кровь и внутренние органы животного разлетались по мастерской, увешанной белыми простынями, через окно за этим наблюдала толпа зевак. Представление прервала полиция. Но акционистов это, разумеется, не остановило².

«Кровавый орган», «Рождественская акция: свинья, убитая в постели»... Так назывались провокативные перформансы той же

² В 1968 году Отто Мюль, Гюнтер Брус и Освальд Винер провели акцию «Искусство и революция» в Венском университете, во время которой Мюль разбрызгивал на присутствующих пиво, а Брус испражнялся <...>; одновременно они исполняли австрийский гимн. За оскорбление государственной символики художники были приговорены к нескольким месяцам заключения, Мюль отсидел два месяца» [<http://luna-info.ru/discourse/radical-art/>].

группы художников, позже основавших «коммуну» под именем «Акционно-аналитическая организация», в которой «проповедовались свободный секс и вообще свобода от любых предрассудков. В 1991-м художника обвинили в растлении малолетних и незаконном обороте наркотиков, он отсидел семь лет, но так и не признал себя виновным. В 2013 году Отто Мюль умер» [63].

Обучению специфическим навыкам, то есть профессионализму и мастерству как свойствам культуры и искусства, противопоставляется полное их отсутствие: в современном театре привлечение в театральное пространство непрофессиональных актеров, как и людей с ограниченными возможностями (в инклюзивный театр, например³) – явление вполне распространенное, как и внимание к «искусству душевнобольных», например. Непрофессионализм обучившихся в разных «школах лидера» и «школах мастерства» режиссуре, например, часто интерпретируется как «сценический эксперимент». Именно с этими тенденциями в новейшем искусстве мы и связываем понижение культурного багажа и статуса понимания культуры.

Какими бы ни были определения «культуры» в научной среде (культурно-исторической или эволюционной, социологической или функциональной школ), все они **делят поле культуры** в зависимости от сообщества людей, заключающих в себе ту или иную культуру, являющимися носителями того или иного культурного типа. Ставят культуру и в зависимость от рода, от семьи, цехового сообщества; от системы верований и знаний, но все ученые и всегда сохраняют **принцип преемственности, «эволюционного ряда»** (куда входят и «эволюционные семиотические ряды», проявляющие себя, например, *в стилях*). Проследить все это в области материальной культуры в определенном смысле можно более точно и объективно (например, эволюцию концепта «дом» в русской архитектуре и его стилевые изменения), чем в области нематериальной

³ Инклюзивный театр – театр «особенных людей», как правило, объединяет в своих спектаклях детей с аутизмом (и иными нарушениями) и детей без инвалидности. Иногда в нем играют взрослые актеры вместе с детьми. Такой театр полагают во всем мире инструментом социализации, реабилитации и овладения культурой людьми с ограниченными возможностями. В Москве Центр имени В. Э. Мейерхольда регулярно проводит фестивали инклюзивного театра, вызывающие споры в профессиональной среде: по каким критериям судить такое искусство? Можно ли вообще говорить в данном случае о театральном искусстве и профессионализме? С другой стороны, вместо актера в театре сегодня работает перформер, – не имеющий специального образования участник перформативного театра.

культуры или высоком творчестве – как более личностно-разнообразном.

Степанов Ю. С. показывает, как «ряды вещей» переплетаются с дополнительными смыслами, концептами, с которыми «вступают в отношения знаковости» [71, с. 21]. Как материальное тело церкви служит *знаком веры* (и типа этой веры), так и определенные сценические ритуалы (героини и герой качаются на качелях) могут выражать чувство любви, радости, согласия, душевности. Культурный ряд в концепте – явление упорядочивающее. Окультуривающее как творца, так и воспринимающего его. Но только ли формы касаются процессы «замещения» внутри одного и того же культурного ряда? Кареты на автомобиль? Русской печи на электропечь? Декорации, написанной художником, на VR-очки и формат 3D? Собственно, технологический прогресс в театре присутствовал всегда. Так, Останкинский театр графа Н. П. Шереметева (жившего и учившегося в Париже) конца XVIII столетия был устроен по типу французского барочного театра (2-я половина XVII века). Сценические механизмы были весьма сложны: например, были сценические лифты, позволяющие эффектно появляться актеру «из-под земли». Именно таким образом на сцене появлялся Король-Солнце: Людовик XIV буквально восходил над сценой в золотом убранстве актера, как всходит солнце по утрам из-за горизонта. Существовали кулисные машины, падуги с направляющими, сценический транспорт и прочая театральная машинерия, изготовленная из дерева. Довольно давно появился и поворотный сценический круг. Новые технологии в современном театре достраивают прежний эволюционный ряд – это VR-очки, надевая которые зритель оказывается в иной реальности и видит, что в интерьерах дома, где идет спектакль, появляются известные личности прошлых времен. Зритель может участвовать в том, что он видит на виртуальной сцене: «Зритель 8-минутного VR-опуса Юрия Квятковского (“Копы в огне”, “Норманск”), созданного для проекта “1917. Свободная история”, приходил в историческое здание Сбербанка на Старом Арбате, надевал специальные очки и оказывался в сберкассе 1917 года. В интерьерах появлялись Ахматова, Станиславский, Шаляпин и Маяковский. Встреча была озаглавлена коллективными песнопениями, стихами и форменным футуристическим дебошем. Зрители могли перемещаться внутри кадра и рассматривать детали обстановки и костюмов, уворачиваясь от оплеух. Проект стал первым в России опытом соединения актерской игры, подлинных интерьеров и виртуальной реальности» [41].

К вопросам технологических прорывов в театре мы еще вернемся, пока же предварительно скажем, что подобного рода прогрессивные достижения (VR-проекты) воспринимаются, скорее, как развлечения, не имеющие отношение к высокому искусству. В целом они работают так же на понижение его статусности, предполагающей прежде моральную и иные оценки.

Фундамент нашего понимания русской культуры был заложен в конце XVIII-го, а главное – оформлен и закреплён великим XIX столетием. Столетием русских классиков. Но, конечно, не только опыт уяснения комплекса идей и образов русской классической литературы нам чрезвычайно важен, но и опыт русской философии, понятый только отдельными нашими современниками⁴ и совершенно не востребованный (остающийся *terra incognita*) в профессиональной творческой и научной среде (культурологов, историков искусства, литературы и театра, современной критики). Мы разделяем коренное убеждение русской философии, доказанное творцами русской литературы: ***творение самобытной культуры возможно только на почве национальности-народности, и никакие идолы и культы «общечеловеческих ценностей» не могут быть плодоносными***, – они не способны создать высокой (глубокой, подлинной) культуры и ее образчиков в творчестве. Таким образом, мы исходим из того, что изучаемый нами ***концепт*** содержит в себе (в своем классическом виде) объединяющие и устойчивые идеи русской культуры. Мы назвали их «константами» (определение, усвоенное нами у Ю. С. Степанова, хотя, конечно, им активно пользовались и другие ученые). «Константы» и выявляют богатство концепта «русская культура», и позволяют нам категорически отказаться от модного сегодня использования *«единого кода русской культуры»*, который проник всюду, но никем не описано его содержание. Вместе с тем концепт русской культуры требует от нас рассмотреть следующие вопросы: что такое национальные культурные типы и как они исторически формировались? Как связаны между собой философский, христианский и художественный под-

⁴ Мы полагаем важнейшим и фундаментальным вкладом в исследование русской мысли и культуры труды Н. П. Ильина – «Трагедия русской философии», его статьи о русских философах; работу Н. И. Калягина «Чтения о русской поэзии» – блестящий опыт понимания творцов русской культуры, ее (культуры) подлинного значения, ее главных движительных сил; нет сомнения, что труды Е. А. Авдеенко также представляют не оцененный еще по достоинству и не воспринятый во всей полноте, вклад в современную русскую философию, идеологию, богословие.

ходы в современной культуре? Каким было представление о человеке в золотой век русской культуры («век классиков»), и каким оно является сегодня? Как изменился культурный язык сегодня? Какие именно культурные нормы и образы (константы) наследуются нами у классиков и «длятся», воспроизводятся в современности?

Культурное самосознание наших современников-художников и является выявлением, в свою очередь того, что содержит их внутренний опыт.

Конечно, было бы прекрасно, если русские художники *вспомнили* о культуре христианской, но современной; современной, но совершенной; совершенной и умной.

Во внутреннем опыте многих наших современников ***нет потребности чтения классики, овладения навыком понимания мира через слово.***

Классика и ее слово, действительно, живет народом-нацией. Утверждение первичности Слова (священного) и слова (светского) в нашей культуре до сих пор было нормой – но сегодня это утверждение не требует доказательств только для тех, кто имеет опыт переживания и личного осознания, что в основании русской культуры лежит «словоцентрический ансамбль искусств» (концепция Г. М. Прохорова)⁵. Слово не только вытесняется цифрой. Слово обесценено. И это – антропологическая, культурологическая и философская проблема новейшего времени.

Мы живем в пространстве, где доминирует светская обезбоженная культура, которая не желает знать о таком центре (в нашем случае это опыт «века классиков» и русской культуры), по отношению к которому (имея общий фундамент) мы были бы способны понимать друг друга. Вероятность, что никто никого не поймет, а только будут множиться бесконечные «свои правды», «свои мнения» – достаточно велика. Мало того, такая ситуация как раз многих устраивает, так как позволяет совершать культурные манипуляции

⁵ Г. М. Прохоров утверждал: «Христианизация нашей страны, появление здесь Вечности с ее устремляющей вверх культурой, имела результатом рождение из племен нового народа – русских. Культ Слова Божия с его Словоцентрическим ансамблем искусств – искусства письма, литературы, изобразительного искусства, музыки и архитектуры – движения “прошлое – будущее” укрепляется вертикалью “миг – вечность”; обладает, как показывает история, способностью порождать народы» [60, с. 188]. Он же говорит о «крестообразности времени», в котором горизонталь, выраженная в направлении говорит и о повороте сознания от «прошlostных ценностей» к вечным.

и выдавать мнимое – за подлинное, профнепригодное – за экспериментально-новационное. У каждого современного художника **свои свободишка и правдишка**. И понять друг друга режиссер Богомолов и православный активист Энтео не смогут никогда.

Тем не менее, погружая современную культуру в *контекст классического*, а значит – *образцового культурного континента*, мы предлагаем увидеть как раз тот **сложносоставной центр**, по отношению к которому возможен не только диалог между современниками, но и развертывание потенциала развития современной культуры как культуры русской.

К концу XIX столетия в России сложился национальный тип русской культуры (и национальный тип русской философии). Но этот тип был потерян носителями культуры уже в начале XX века, в Серебряный век⁶, в период модернизма (символизм, акмеизм, футуризм). Однако сегодня деятелями современной культуры именно Серебряный век и революционный авангардизм 20-х годов принято полагать неким «эталоном русскости», эталоном «русского стиля», называя все это все вместе русским модерном и авангардом. Стоит обратить внимание, что само название «Серебряный век», как отмечают исследователи, предполагает, что в художественном отношении литература этого времени уступает литературе пушкинской эпохи («Золотому веку») [52]. Да, безусловно, *уступает*, – полагаем мы и попытаемся это показать.

В 1917 году произошло первое *тотальное уничтожение* типа(ов) русской культуры – замена его космополитическим культурным интернационалом, исказившем и подрубившим все опоры русской культуры, и главную из них – народность, поскольку из народа буквально вычищали священство и крестьянство, дворянство и купечество, превращая всех в «класс рабочих-крестьян» и «класс служащих». Конечно, русское культурное самосознание после слома 1917-го года постоянно проявляло себя в актуальной

⁶ Серебряный век – период в истории русской культуры с 1890-х по нач. 1920-х гг., то есть зарождение символизма и есть начало СВ. Завершением полагают – год расстрела Н. С. Гумилёва (1921), тем не менее родовые приметы СВ исследователи видели в творчестве ОБЭРИУ, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака. В филологии принято было считать, что термин первым употребил поэт Н. А. Оцуп в 1930-х годах, будучи уже в эмиграции. В 1962 году выходят мемуары критика и поэта С. К. Маковского «На Парнасе серебряного века», где он говорит, что сам термин принадлежит философу-эмигранту Бердяеву. Но сейчас это принято считать неточным, так как у Бердяева нет данного определения: термин использовал литератор Р. В. Иванов-Разумник в середине 1920-х годов.

культуре, но часто при этом жило и в подполье, вне рамок культуры официальной (журналы «Вече» и «Земля» В. Н. Осипова, например, издаваемые им в семидесятые годы XX века). Творчество «деревенщиков» и «крестьянских поэтов» – самый яркий опыт возрождения русского культурного самосознания в определенных исторических условиях, причем уже в рамках официальной советской культуры.

«Наша культура, – говорит современный писатель Алексей Иванов, – строится на институте авторитета и состоит из разнообразных иерархий. Свобода – это свобода выбора иерархии, в которой тебе хорошо, в которой ты занимаешь значимое место. В политике, которая тоже есть часть культуры, иерархии – это, вульгарно говоря, кандидаты в президенты. При каком тебе будет хорошо, за того ты и голосуешь. Тоталитаризм – когда иерархия только одна. Хаос – когда иерархий нет вообще. Поэтому хаос не эволюционирует к свободе, он эволюционирует к тоталитаризму. Если мы уничтожим институт авторитета, иерархии исчезнут, и мы получим хаос, вслед за которым приходит тоталитаризм. А соцсети обнуляют авторитеты» [59]. Суть вопроса все же остается по-прежнему в том, *что* понимать под «иерархией», если все же выстраивать ее не на почве простейшей оппозиции «свободы» и «тоталитаризма».

1.3. Русское в советском и современность

Русский культурный тип – сложное (сложносоставленное) целое. Сегодня он категорически не в моде и не в *тренде*. Мы покажем его философско-культурное разнообразие, позволяющие говорить о **типах**, что исключает, повторю, модную новую идею о *единственном* (едином) «культурном коде» нашей культуры или цивилизации. Говорить о «русской культуре» публично по-прежнему «не актуально» и в определенной степени опасно – угроза обвинения в национализме-шовинизме любого практика и исследователя русской культуры остается довольно вероятной⁷. Определенным

⁷ См., в частности, новейшее исследование А. И. Разуваловой «Писатели-«деревенщики» в поисках оппонента: эстетика конфронтации и этика солидарности»: «Примечательно, что где-то на рубеже 1960 – 1970-х годов конкурентная борьба между столичной интеллектуальной элитой и провинциалами – писателями “из народа” стала постепенно переопределяться последними (что подтверждают мемуарные материалы и переписка) в терминах этнического противостояния: русские – евреи. Оказалось, что тревоги и напряжение процесса социализации в новом культурном пространстве можно

легко артикулировать и в какой-то степени вытеснить, прибегая к языку антисемитского мифа. В официально правом сегменте писательского сообщества, который В. Солоухин назвал “русачки-правачки” антисемитская риторика держалась еще со времен кампании по борьбе с космополитизмом. Ближе к концу 1960-х к “теоретическому осмыслению антисемитской мифологии” обратилось и новое поколение интеллектуалов-националистов, сгруппировавшихся вокруг “Русского клуба”.

...В общем, в среде, институционально (через издательства и редакции журналов) курировавшей продвижение “деревенской” литературы, антисемитская мифология – полуофициально и “для своих” – фигурировала в качестве концепции, которая внятно упорядочивала факты сравнительно недавнего исторического прошлого и современные реалии, оправдывала амбиции новой консервативно-националистической элиты и канализировала собственные многим выходцам из деревни – писателям, критикам, актерам – **ресентиментные эмоции. Витимное самоощущение** (выделено мной. – К. К.), выросшее из непроговоренной боли от травмы насильственной модернизации (коллективизации) и фрустрации от своей социальной и культурной ущемленности, зеркально отразилось в образе могущественного и коварного Другого – еврея, ответственного за разрушение традиционной русской государственности и культуры и создание на их обломках дискриминационной по отношению к коренному русскому населению системы, в которой доступ к основным благам всецело контролируется представителями еврейского меньшинства. Метафоры демаркации, с одной стороны, и пересечения установленных границ, с другой, организующие повествование в воспоминаниях В. Белова “Тяжесть креста”, довольно точно отражают убеждение в том, что образованное еврейство существует в каком-то привилегированном пространстве, обособленном от жизни “народа” и прочно закрытом для крестьянских детей. ...В “Тяжести креста” не раз и не два проговорено распространенное в “неопочвенническом” кругу убеждение в существовании некой “невидимой «табелы о рангах»” или еврейского политического и культурного лобби. ...В свете подобных убеждений адресованные писателям – выходцам из народа упрёки в недостатке образованности и культуры трактовались ими как манипулятивные приемы, применяемые для узаконивания в глазах окружающих права еврейской элиты распоряжаться культурными ресурсами. ...В конфронтации с “культурным еврейским щеголем” новая группа уясняла свои границы.

Говоря об этой объединяющей для части “деревенщиков” роли “антиеврейской интенции”, нужно иметь в виду отмеченную Е. Добренко специфику антисемитского дискурса в советской культуре, который так и не обрел “доктринальную легитимности”: “Поскольку продолжала действовать интернационалистская марксистская риторика, постольку, даже став системным явлением, антисемитизм в СССР продолжал оставаться полуофициальным, латентным. Это вызывало сложности с артикуляцией антисемитской политики, проводившейся при Сталине (и позже его наследниками), порождая различные формы заменного дискурса”. Это объясняет возникновение в текстах критиков и литературоведов национально-консервативного

ответом на этот вопрос и будет наше исследование, в котором мы покажем характер духовной борьбы за русскую культуру. Если же говорить о социокультурном контексте, то, безусловно, доминирование советского интернационализма, некорректный (а попросту ложный) взгляд на народ-нацию, до сих пор не преодолены ни в нашем образовании, ни в государственных программах, где, опасаясь «национализма», русский народ не признается главным носителем государственности, несмотря на всеми же признаваемые международные нормы [69]. Поскольку в «новое время» (после 1991 года) традицию интернационализма подхватили плюрализм, глобализм, толерантность, содержащие в себе все те же *общечеловеческие ценности (и идол человечества)*, то борьбаявная и невольная со своим главным врагом – национальными типами культуры, национальным самосознанием художника – осталась заметной в повестке дня. Изучая концепт «русской культуры», мы следуем традиции, принятой в русской культуре и реально доказавшей ее жизнестойкость – традиции уважения к иным национальным культурам и самосознанию народов других культур как в России, так и за ее пределами.

В истории никогда не существовало в реальности, но только в качестве *мифа*, «многонациональное государство». Только на стадии распада, когда народы или племена, населяющие государство, теряют способность к национально-государственному сотрудничеству, – только на стадии распада образовывалось много наций за счет потери *ведущей роли одной*: «Любое государство, не обреченное на заведомое исчезновение, является *национальным*, заключает в себе *одну* нацию; но это, конечно, вовсе не исключает *полиэтничности* государства»⁸. В концепции государства, отстаиваемой рус-

направления (В. Кожина, П. Палиевского, М. Лобанова, С. Семанова и др.), взявшихся на рубеже 1960 – 1970-х годов за дискурсивное оформление противостояния интеллектуальной элиты (в большинстве случаев – евреев) и условного “простонародья” (русских), антиэлитаристского дискурса в различных его вариациях» [Новое литературное обозрение. № 119, 2013. – <http://www.nlobooks.ru/node/3245>].

⁸ Подробное изложение концепции государства можно прочесть в статье Н. П. Ильина. «Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского». СПб, «Русское самосознание» № 2. Здесь, в частности, говорится: «Самосохранение нации *предполагает* наличие основного этнического типа, достаточно стабильный “удельный вес” основного племени (в России – великорусского); *допускает* весьма широкое этническое разнообразие, даже выходящее за пределы одной расы; *не исключает* – но только на уровне личностном – присутствие в составе нации людей с какими угодно

ской культурой, и философией в том числе, первичным является не государство, а народ-племя, которое **оказывается способным создать государство** и создает его, напитывая его своим «национально-государственным духом» (из чего следует, что не каждое племя и народ способны к государственному строительству, что является «не плохим» и «не хорошим» фактом, но только фактом «внутреннего устройства племени и народа, обладающего другими талантами»). **Одухотворенное государство является нашим национальным идеалом.**

Наиболее явно концепция «опасности русской культуры» сложилась, как ни странно, именно в советское время: в те самые знаменитые «шестидесятые годы», когда «сверху» была проведена «либерализация культуры», и когда непредвиденным «итогом» ее стало появление в культурном советском поле нового типа – «деревенщиков», реально и сознательно «реставрирующих» права русской культуры.

Интеллектуальной светскости *столичных носителей культуры* принято и сегодня противопоставлять «выходцев из народа», которые, будто не умея приспособиться к изолированной культурной среде, не обладая ее навыками и умениями выработали «положительный эстетический идеал». То есть при такой трактовке, *положительный идеал русских писателей XX века («деревенщиков») выработывался от культурной дремучести, недостаточности, ущербности.* В нем не видели груза наследия. «Чем сильнее ощущалась невозможность приспособления к новой среде, тем изобретательнее становились тактики самозащиты, вырабатываемые отверженными», – утверждает исследователь [64]. Автор пытается доказать, что, с точки зрения культурной элиты советского времени, они – «деревенские» писатели – и были, и полагали сами себя «отверженными». Именно этот комплекс, его «природная сущность», – продолжает исследовательница, требовал выдвигать и отстаивать такие главные критерии в искусстве, как **«правда»**, **«искренность»**, ориентация на оценку непрофессионального зрителя, **«безыскусность»**, **«непосредственность»**, где герой, – «не посаженный на науку поведения»⁹. Эти критерии, полагает она, были необходимым условием

этническими корнями. И, прежде всего, надо помнить: вопрос о **национальности человека** – это вопрос о его **духовно-нравственном состоянии**. Именно этот вопрос является главным для идеологии национализма» [31, с. 49].

⁹ Внутренняя цитата из Шукшина В. М. «Если бы знать» // Шукшин В. М. Вопросы к самому себе. М., 1981. С. 218.

«тождества “природной” сущности» писателей русско-крестьянского типа. Исследователь совершенно не видит, что если это – «природная сущность», то она каким-то не ясным исследователю образом совпадала с сущностями более общими, – **главными константами-смыслами русской классической культуры**, поскольку все перечисленные признаки мы без труда обнаружим у Пушкина, у Тютчева, у Толстого, которые, как известно, были аристократами, а отнюдь не выходцами из народа. Этот «эффект» подлинно-высокой культуры, ее доступной понятности, связан **со способностью художника-личности быть личностью народной одновременно**, и присущ он, как правило, *творцам*, а не культурным конструкторам и инструкторам.

Идея «высвобождение из-под власти культурных норм», на которой настаивает автор статьи, – норм, диктуемых «продвинутыми» культурными группами советского времени, видится в статье как «самозащита» «деревенщиков», как кристаллизация типа культуры «от противного» (мол, если вы не пускаете в ваш высокоинтеллектуальный круг, то мы *нарочно* будем его презирать и опрощаться, несмотря на то, что прежде, когда мы шли в элитные вузы, как ВГИК или Литинститут, принадлежность к вам полагали значимой). Нельзя не согласиться, что такой «вызов опрощением» присутствовал в поведении названного круга писателей – в виде культурной формы «простака», «человека из народа», но **он не был главным**. «Так, к предвосхищающему насмешки “опрощению” прибегал Ф. Абрамов, который, по свидетельству М. Кагана, среди “ленинградских «аборигенов”», выросших в интеллигентных семьях, говоривших на иностранных языках, знавших собрания Эрмитажа и Русского музея, завсегдаев театров и филармонических концертов, “комплексовал” и старался скрыть это, нарочито усиливая свои социальные приметы»¹⁰ [64]. И опять-таки этот «прием» был не нов – вспомним босоногого Л. Н. Толстого на знаменитом портрете И. Е. Репина (1844–1930), – Толстого, с его категоричес-

¹⁰ Примечание автора: Каган М. На войне и после // Воспоминания о Федоре Абрамове. – С. 75. Самоуничижение, то есть демонстративное снижение притязаний, маскирующее амбиции и «плебейскую» гордость, лежит в основе этой защитной тактики: «...Федор Александрович любил изображать простака, прикидываться деревенщиной: мы, дескать, мужики, наше дело за плугом ходить, мы этих тонкостей ваших не понимаем...» Стоит обратить внимание на риторику разделения, использованную Абрамовым, которая консервирует существующий антагонизм (мы – вы, «нам вас не понять», и наоборот)» [64].

ким призывом к опрощению. Нет никаких оснований полагать, что в литературе писателей-деревенщиков дух творчества был ниже уровня «городских» – Д. Гранина или Ю. Трифонова и др. Скорее русский язык «деревенщиков», с его опорой на «разнообразие местностей» (термин Ап. Григорьева) был много богаче языка «горожан-шестидесятников».

Мы полагаем, что перед нами не просто «борьба с культурными нормами» и «риторика разделения», отраженная в бытовом поведении писателей, но, конечно, это была духовная борьба, именно поэтому В. И. Белов имел право сказать, что отчуждение Василия Шукшин во ВГИКе – это «...отчуждение было полным, опасным, непредсказуемым» [4, с. 11–12]. Вся сущность вопроса состояла в том, что у каждого народа есть «свой **тип нормальности** и своя **мера совершенства**» [30, с. 58]. Борьба писателей-деревенщиков и критиков, их поддерживающих – это была борьба за свою *самобытность, русскость*, пусть и не всегда в полном интеллектуальном объеме осмысленная ими в собственной истории. А сегодня мы видим, что современные исследователи маскируют ее «плебейскостью», «виктимностью», «ресентиментностью», – как это делает автор «Нового литературного обозрения» (НЛО). Однако за этими научными терминами стоит вполне конкретная реальность. «*Ресентимент*» – это чувство враждебности к тому, что субъект считает причиной своих неудач (к «врагу»), бессильная зависть, мучительное осознание «тщетности попыток повысить свой статус в жизни или в обществе» [87], а «*виктимология*» изучает поведение жертв и преступников; «*виктимный человек*» занимает в решениях пассивную позицию и всегда ищет руководства, чтобы ей подчиниться. Описывая в этих терминах русский культурный тип писателей-«деревенщиков», автор совершает определенное культурное действие: маргинализирует данный тип культуры и тип личности, ей принадлежащий.

Автор НЛО (издательством руководит И. Прохорова), являющегося рупором «новой культуры либерализма», продолжая тему «отчуждения», утверждает: «На эмоциональном уровне как «отчуждение» представители подчиненных групп переживали социальную дистанцию, отделяющую их в пространстве культуры от группы привилегированной. Ответственность за выстраивание и поддержание такой дистанции Белов всецело возлагал на кинематографическую элиту, стремившуюся, по версии автора, с помощью интриг и навешивания оскорбительных ярлыков нейтрализовать амбиции опасного конкурента из «плебейской» среды. *Дело,*

однако, в том, что дистанция будущим «деревенщикам» была нужна не меньше, чем элите, отделявшей себя от групп, не обладавших достаточным культурным капиталом. Дистанция между ними и широко понимаемой элитой, которая концентрировала в своих руках культурный и символический капитал, стимулировала конструирование противостояния условному Другому и оправдывала конфронтацию с ним. Сама потребность в противостоянии, готовность к азартной игре «на чужом поле» с целью взять реванш за былые унижения задавались крестьянским габитусом и были важнейшими элементами социальной идентичности писателя – «выходца из народа». «Изобретенное» или реальное противостояние позволяло аккумулировать ресурсы для изменения баланса сил в свою пользу, использовать фору, которую давало бывшим крестьянам умение ограничивать себя и сосредоточенно работать в ситуации предельного напряжения» [64].

Группы, «обладающие определенным культурным капиталом», представляющие своеобразную «культурную диаспору» внутри советской культуры, не были, на наш взгляд, носителями национального культурного сознания, но *либерализовали* советский интернационализм – в духовном плане именно они и *стали продолжателями и наследниками* традиции Серебряного века¹¹, куда входила неременная «оппозиционная» ориентация на продвижение «пострадавших» от режима писателей, но поддержку очень выборочную – русские «крестьянские поэты», растрелянные в XX-ом веке, не получили никакой *поддержки* ни на протяжении XX века, ни сегодня¹². Сам факт *отделения себя* (носителей «высо-

¹¹ Творчество Марины Цветаевой и отчасти Анны Ахматовой, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама и более поздних «учеников» – Иосифа Бродского, несомненно, опиралось на культурные идеи Серебряного века. В философии – это Алексей Лосев. В письме Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 года говорится: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре мои стихи сольются с ней, кое что изменив в ее строении и составе» [47].

¹² Показателен, например, такой факт: в городе Сокол Вологодской области было объявлено о намерении создать музей Анастасии Цветаевой, которая проживала здесь вместе с ссыльным сыном два года, несмотря на то, что в стране 10 музеев Марины Цветаевой, в том числе в одном из них расположен мемориал Анастасии – то есть память сестры знаменитого поэта уже увековечена. И хотя в том же Соколе родился, жил расстрелянный крестьянский поэт Алексей Ганин (1893–1925) по ложному обвинению в принадлежности к «ордену русских фашистов», но реабилитированный посмертно в 1966 году, о музее его имени и его памяти нет и не было речи, хотя вклад его

кой культуры», знающих иностранные языки и понимающих язык авангардистов начала XX века) – сам факт *некоторого презрения* к крестьянским, действительно народ представляющим, писателям русских глубин, выводит, на наш взгляд, «культурную элиту» за пределы национальной культуры.

Поскольку ситуации «дистанции», «разделения», «конфронтации» не изменило и новое время культуры, в которой по-прежнему, и примерно с теми же приметам социальной и культурной идентичности существуют направления *культур-патриотов* и *культур-либералов*, – постольку нам еще раз придется повторить: перед нами как в прошлые века (так и в нынешний) развертывается более существенная картина. Картина *духовной борьбы, действие* которой происходит как на внешнем поле культуры, так и во внутреннем мире (в культурном самосознании) творцов культуры.

Сегодня существуют только узкие области, где легитимизировано употребление понятия «русская культура» (русская классическая литература, русский язык, русский театр, русский балет). Русская классическая литература «прописана» в пространстве школьного и высшего филологического образования и филологических научно-исторических штудиях (традиция, появившаяся в советское время).

А вот в современном пространстве «русский театр» и «русская культура» охотно используются как *мировые бренды* за рубежами Отечества.

Самые активные оппоненты национального типа культуры, полагающие, что уже нет вообще никаких национальных культур и культурных национальных границ, с удовольствием продвигают на европейском, например, фестивальном театральном рынке современный радикальный театр именно как «русский театр». Мировые бренды (*русский балет, русский театр*) становятся тут фактором продвижения и продаж, – одновременно они должны вызывать ассоциации качества и гарантировать его (как мировые бренды одежды, духов или машин). И наконец, нельзя не отметить следующее: символы русской культуры охотно стали использоваться в официальной культуре (вспомним открытие Олимпиады в Сочи, или маркер чемпионата мира по футболу – «кокошник»). В нашей концепции *многосоставности культурного центра и культуры* есть и такой ее этаж, который мы называем государствен-

в русскую литературу, поэта круга с Н. Клюева, С. Есенина, П. Орешкина, А. Блока и его значимость для русской культуры, несомненно, более существенная, чем Анастасии Цветаевой.

ная официальная культура¹³, характеристику которой мы дадим несколько позже.

И наконец, есть политико-социальный и *толерантный* аспект: всем известно, что в России оказывается огромное сопротивление и культурное неприятие ЛГБТ-шестивий и прочих публичных демонстраций «радужной культуры» представителей нетрадиционных сексуальных меньшинств. Между тем в июле 2018 года началась массированная пропаганда *первого русского фильма* о ЛГБТ. Определение «*русский фильм*» тут имеет значение политико-культурного маркера, «вписывания» и России в европейское и американское ЛГБТ-проектирование через культуру, а по сути – это расшатывание культурной ситуации, вживление в русскую культуру совершенно чуждого ей определения человека через «низ», извращенную половую принадлежность.

В ситуации, когда для некоторого интеллектуального круга современной России «русских нет», мы, напротив, исходим из экзистенциальной уверенности в том, что русские есть, и они являются носителями современной русской культуры. Однако интеллектуальная честность требует сказать со всей определенностью: с начала 90-х годов XX века концепт «русская культура» становится весьма проблемным, – проблемным потому, что происходит стремительное движение идей, смена культурного языка и *новые переименования* прежних явлений культуры. Вздыбливаются мощнейшие культурные пласты. Советский и противосоветский, русский как «прошлый» (до 1917 года) и западный как «актуальный» ввинчиваются в тело современной культуры.

«Актуальность» как важное качество современной культуры все активнее связывается с прозападными культурными практиками и концепциями, а русская культура с не меньшей степенью активности вытеснялась и вытесняется за рамки современного контекста. Однако на самом деле эти, казалось бы, явные тенденции позволяют усомниться в своей «явности», поскольку при любом (самом авангардно-разрушительном) движении культуры идея «культуры как прошлого», идея наследия и культурного классического образца оставалась определяющей. Явно или не явно. Оппонируя ей, возникла культурная конструкция архауса в кино, и «авторского

¹³ Капитолина Кокшенева. Все живое имеет свое место, свою землю, свою почву : Новая культурная политика, или «человек наследующий» [Электронный ресурс] / Свободная пресса. – URL: https://svpressa.ru/blogs/article/188125/?fbclid=IwAR2qf_mZHx9RMaogEFdvfToHnzi9txhmUwEuvo m5CGH7mNsohfmlu4l0VA8 (дата обращения 17.12.2018).

театра». Споря и одновременно опираясь на нее, складывалась и концепция культуры как будущего.

Для того чтобы понять современные процессы, связанные с концептом «русская культура», нам представляется важным следующее: рассмотреть интеллектуальные и культурологические «модели сознания» периода «взрыва», культурного шока и культурного перехода от советского времени к либерально-демократическому. Поместить современность в классический русский контекст, увидеть ее с *позиции вечности*, которую мы полагаем существенной для всякой *современности*, даже если она отрицает ее – этот тот прием, который необходим при разговоре о современном наследовании.

Культурная ситуация сегодня свидетельствует о том, что «нация» и «национальная культура» не являются высшей ценностью именно для тех деятелей культуры, которые определяли развитие главных эстетических направлений и формировали главные концепты современности. Мы можем назвать такие из них, как *геокультура*, *метакультура*, *глобальная культура*, а с 90-х годов навязчиво присутствовала концепция «*постколониального* типа культуры», характерная для современной культуры после «перестройки» [93].

Сегодня принято говорить и о разных культурно-цивилизационных типах – восточном и западном, европейском и атлантистском (с американским доминированием), азиатском, евроазиатском. В нашем исследовании мы говорим не о культурно-цивилизационных и культурно-исторических типах, но исходим из современных культурных и художественных практик, то есть будем оперировать более «частными» и «узкими» категориями, с одной стороны, и постоянно обращаться к описаниям типов русской культуры, ее констант, – с другой.

В центре нашей культурологической работы стоит именно национальный (русский) тип культуры, в котором есть такие грани: идеальный национальный тип как классический тип осуществления национального и современный тип как проблемный, тем не менее обладающий способностью к национально-культурному возрождению. Повторим: только с национальными типами культуры мы связываем возможности подлинного культурного развития; только этот тип культуры может обеспечить и необходимый для развития культурный суверенитет (суверенное государство без суверенной культуры – нонсенс). Таким образом, «современная культура» будет нами рассматриваться и как отдельное культурное пространство, и как область взаимодействия с национальным культурным типом (типами).

1.4. Модернизация через культурный взрыв

Мы очень и очень медленно выходим из той **культурной модернизации через взрыв (катастрофу)**, в которую был втянут наш народ. Советскому искусству, которое было великим и ничтожным, пафосным и искренним, лживым и подлинным, к концу 80-х – началу 90-х было предписано умереть, причем, совершив самоубийство. Оно, в лице носителей-адептов этого искусства, должно было немедленно освободить культурное поле для «новой культуры», первоначальная новизна которой строилась исключительно на советском официальном фундаменте, но сильно и радикально *критически-переосмысленном*. Как правило, чем меньше одарен был писатель, поэт, художник, тем больше критического разрушительного (негативистского) содержания он себе позволял¹⁴.

Советских кумиров – живых людей – зачастую буквально сваливали со своих постов: в точь так же, как статую Дзержинского на Лубянской площади¹⁵. Практически сразу и всеми было принято некое окончательное решение, что советское искусство сплошь было *идеологизировано и удушено цензурой*, а потому подлежит тотальному разрушению.

Между тем совершенно очевидно, что внутри советской культуры были и другие культурные миры: и андеграунд, названный «культура два» (или неофициальным советским искусством), и отдельные области национального культурного мира (например, группа ВСХСОН в Ленинграде) или «русская партия» в культуре (Михаил Лобанов, Вадим Кожинов, Юрий Селезнев, Олег Михайлов, Станислав Куняев, Петр Палиевский, Александр Казин и др.), к началу 90-х сумевших восстановить в культурных правах «царский период» в отечественной культуре. Самиздатские журналы выходили по преимуществу в Петербурге, но и в Москве, как «Московский журнал» В. Н. Осипова – Л. И. Бородина. Собственно, уже в советские годы Н. П. Ильин, крупнейший философ современности, начал печатать в ленинградском самиздате (журнал «Обводной канал»)

¹⁴ См. статью Кокшeneвой К. А. «Заметки о современной литературе» в кн.: «Революция низких смыслов». М., 2001. С. 68–84.

¹⁵ Мы помним, как травили Федора Бондарчука, Юрия Бондарева (в постперестроечное время они были персонами, *не принятыми* культурным сообществом, в отличие, например, от их же сверстника Даниила Гранина), как разваливались союзы писателей, свирепствовал «Апрель», как разделился на два театра МХАТ, потому что Т. В. Доронина не пожелала «самоликвидироваться».

под псевдонимом Н. Мальчевский свою книгу «Трагедия русской философии». Но, *русская мысль и русское культурное сознание не преобладало, – не преобладало хотя бы уже потому, что от его носителей требовалось гораздо больше труда и «работы над собой», чем от тех, кто плыл по течению марксистского догматизма.* А культурное течение, повторим, с конца 80-х годов XX века было катастрофическим, вполне напоминающим культурный потоп. Достать сочинения, например, русского блестящего философа и критика Николая Николаевича Страхова в 1991 году было много сложнее¹⁶, чем купить книгу Дж. Сороса «Советская система: к открытому обществу»¹⁷.

Писатели и художники начали создавать новый контекст культурной модернизации через катастрофу.

Возникла парадоксальная ситуация: «старые» и «новые» русские (и антирусские) мыслители соглашались с тем, что Россия – страна «большой идеи» и «великой культуры», и что только наличие их собирает и мобилизует народ. То есть мы видим, как воссоздавалась «модель Леонтьева»¹⁸, когда *величие прежней культуры оказывалось важнее наличного состояния русского народа*, в котором катастрофически увеличивалась физическая смертность, но в утешение ему оставалась *мысль о великой культуре*. И, стоит заметить, что мысль действительно многих утешала.

К концу 80-х годов все настолько устали от марксистской идейности, что и «правые», и «левые» в равной степени были недовольны пропагандой и советским официальным пафосом. Но эта энергия *ожидания перемен*, реально существующая в стране, была использована не в интересах народа-нации: все реформы проводились вопреки всем русским традициям и ценностям, смыслам и парадигмам. Они не могли иметь успеха.

¹⁶ Его трехтомный труд «Борьба с Западом в нашей литературе» полностью не переиздан в аутентичном формате до сих пор.

¹⁷ В 1979 году Джордж Сорос основал свою первую организацию – Фонд открытого общества, а в 1984 году открыл в своей родной Венгрии (тогда еще стране социалистического лагеря и Варшавского договора) свою первую восточно-европейскую структуру. В 1990 году Сорос написал книгу «Открывая советскую систему». Именно тогда паутина его организацией опутала все пространство бывшего Советского Союза. Фонды Сороса финансируют различные проекты, газетные издания, институты, научные центры, иные фонды – с целью пропаганды идей «открытого общества, прав человека, независимости средств массовой информации». См. также: *Дж. Сорос. Советская система: к открытому обществу*. М., Изд. полит. лит-ры, 1991. – 224 с.

¹⁸ Она возникла в конце XIX века, и о ней мы будет говорить ниже.

Культурные реформы (в большей степени) походили на культурную интервенцию. Незаметно наиболее активные деятели культуры были втянуты в формирование **сетевой культуры, которую принес в Россию Дж. Сорос, отработав ее в иных странах.**

Никто в России тогда не знал и не понимал, **что** это такое (ни старый партийный аппарат, ни патриоты, ни быстро формирующийся клан либералов – последние, полагая своей целью сломать «старый тоталитаризм», конечно и стали той кадровой базой, которая позволила создавать **культурные сети**).

Фонд Сороса сыграл самую решительную роль в культурной революции в нашей стране: сегодня, конечно, произошла некоторая адаптация соросовских идей под нашу реальность, но все главные **культурные узлы**, которые встроены уже в государственную культурную машину федерального и регионального уровня, были оформлены Соросом: от мировоззренческого оснащения до оперативных культурных форм.

Первый вопрос, который решали все (от Сороса до министра культуры) – **отношение к советскому прошлому**. И тут даже за короткое время с 80-х годов прошлого века до дней сегодняшних, мы увидим много причудливых форм и интересных конфигураций.

Естественно, сразу же с начала перестройки обрадовались два культурно-политических лагеря – «либеральный» и «патриотический». При катастрофическом обвале прежней идеологии начался двойной процесс: «патриоты», естественно, не могли с той же степенью уничижения говорить о собственной культуре, истории и народе, поскольку они хоть и были «советские», хоть они многим были недовольны в советской культуре, но она была «своя». Они все эти годы (вплоть до начала XXI века) удерживали позитивное отношение к советскому периоду, но оказались не способны вписать его в более широкие исторические рамки, а если и вписывали, то совершенно «самодеятельно», без системного продумывания до конца (яркий пример здесь – деятельность С. Э. Кургиняна, несколько десятилетий подводящего под «советский проект» новый идеологический фундамент, но при этом, конечно, не понимающего русской культуры и национальной идеологии и предлагающим формированию некой **метанации** взамен **советского народа**, по сути все с той же «генеральной идеей» – подчинения народа-нации некому глобальному кумиру, **всечеловеческой миссии** и задаче¹⁹). И это понятно по-

¹⁹ См.: С. Кургинян. Русский вопрос и институт будущего. – В кн.: Иное. Хрестоматия нового российского самосознания [44].

человечески и это можно оправдать исторически: в любом прошлом можно найти позитивные черты и события, свое идеальное пространство. Чем сильнее либерализировалась культурная идеология государства, объявившего при этом, что оно стоит вне идеологии, тем сильнее цементировалась ностальгия по советскому прошлому в патриотической среде. И надо сказать, что патриотический лагерь сделал довольно много разнообразной культурной работы при всей своей ностальгии. Прежде всего, именно русскими культурными патриотами была проделана огромная работа по извлечению из-под спуда «запрещенных» имен русских писателей, философов, публицистов (среди них, например, Михаила Меньшикова, Льва Тихомирова, Николая Страхова, Петра Астафьева, Ивана Солоневича и многих других). Собственно, восстановили разорванные исторические времена (маркированные 1917 годом) именно они. Дородное сословное общество, существующее в России до 1917 года, и весь XIX век пребывающее в своем могуществе, именно патриотами было вновь актуализировано: а в истории «царской» чувствовали такой размах, такой покой и величественное историческое движение, что не стать «монархистом» в России после 1991 года стало почти нереальным [тем более как чувство государственности, так и власти, держащейся в одном (самодержавие) сохраняются во все времена в России в своем активном состоянии – можно говорить о качестве этого состояния, о степени уклонения от должного и т. д., но отрицать их наличие и в сегодняшней форме правления тоже довольно трудно].

Вместе с тем упрямое сидение в культурных окопах, выключало патриотов (тех, кто писал и пытался мыслить) из современной повестки дня: они не успевали и не умели создавать на своей родной почве новый *культурный продукт*; они законсервировали себя в круге важных и позитивных идей, но вместо живой любви к Отечеству все слышали бесконечный плач о погибающей Отчизне; бесконечную критику «министерства Швыдкого», отстранившего их всех от каких-либо государственных ресурсов (что есть чистая правда), бесконечный стон о развратных СМИ. Но, знающие правду, они *не понимали* действия тех механизмов, которые разворачивали культурную машину России. Писалось сотни писем, собирались тысячи подписей, но все это уже *не работало*: не было уже ни законов, которые помогали бы сохранять *реальную культурную демократию*, реальное *представительство разных культурных сил в тех или иных государственных программах, в советах, в культурном управлении страной*. Для патриотического направления в культуре,

действительно ориентирующегося на государственный централизм, на государственную опеку, на государственную волю было непонятно, что запущены новые культурные стратегии, в которые они не умели вписаться. Собственно, культур-патриоты проживали старое советское культурное наследие, которое, как теперь оказалось, обладало значительным смысловым и ценностным капиталом: В. Распутин и В. Белов, Ю. Бондарев и В. Лихоносов, В. Личутин, А. Проханов, Ю. Кузнецов, состоявшие в советское время как писатели, оставались лидерами патриотического культурного направления вплоть до недавней поры. Однако это направление в современной культуре породило крайне мало настоящих и больших художественных имен (редкие исключения – Михаил Тарковский, Вера Галактионова, Анна и Константин Смородины, Николай Зиновьев, Петр Краснов, Борис Агеев, которые уже тоже стали «немолодым поколением»). «Старые» патриоты, безусловно, отличались одним – мастерством владения торжественными общими местами. Пафос речей о «великой духовной культуре России», о «высоком нравственном значении культуры», об «управлении России самим Богом» – нет сомнения, для многих был реальностью, но проблема в том, что для многих и очень многих в следующих поколениях, это уже были «только слова», но никак не реальность. Собственно, они (патриоты) и сами далеко не всегда могли удержаться на такой высоте, дышать ее разряженным воздухом, как только дело касалось реальности культурной жизни. Те артефакты художественной и культурной реальности, которые они предъявляли как «высокодуховный» *культурный продукт* (спектакли, театры, романы и стихи, исполнительское искусство) были таковыми только по их взаимной договоренности, – на самом то деле «высокая духовность» часто не обеспечивалась эстетическим качеством, высоким и ответственным профессионализмом (если не талантом).

Знамя «прекрасного советского далека» подхватили, как ни странно, «новые реалисты» (З. Прилепин, Р. Сенчин, С. Шаргунов и др.), поместившие себя в равной степени близости к двум существующим культурным лагерям. В разгар XXI века оказалось, что можно увековечить черты века XX-го. Но они уже не хотели принадлежать исключительно к «старым» культурным патриотам: им были тесны их эстетические рамки. Конечно, определенный вызов был и в том, что двадцатипятилетние молодые писатели, знавшие только советское детство, объявили себя «красными» и «левыми», что имело и оттенок пиар-хода. Время показало, что наиболее последовательным оказался Захар Прилепин, соединив в себе либе-

ральную оппозиционность, «красный» («левый») и позже – государственный патриотизм.

Культурный патриотизм в 90-е годы XX-го века и нулевые годы XXI-го оказался *обочинным*. **Культурный государственный патриотизм был не востребован самим государством**. И все это, конечно, делало патриотов русской культуры «отсталыми». Но, в России всякая «отсталость» имеет свой смысл. Бесконечные причитания о гибели русской культуры имели значение – именно культурные патриоты и представляли собой настоящее оппозиционное движение в указанный выше период (но эта оппозиционность имела иной характер, чем оппозиционность либеральная: первые сохраняли внутри себя существенные сдерживающие пружины, среди которых главная состояла в том, что историческое тело государства для них являлось ценностью. Либеральная оппозиционность сплошь направлена была на критику государства, являющегося для них левиафаном). Не менее важной была деятельность культурных патриотов, связанная с работой по признанию исторического авторитета и восстановлению в правах тех имен и периодов русской истории, тех значимых институций и традиций, за которыми стоял духовный опыт русского народа. Не случайно тот же В. Кожин бросил филологию и стал писать популярные исторические книги, как только случилась перестройка: началась борьба за понимание истории, в которой, конечно, доминировали западные концепции, и главная среди них – травмированности общей историей. Степень же травмированности определялась якобы негативной «русификацией окраин», насаждением идеи величия и теми травмами, которые якобы нанесли русские всем народам, проживающим с ними рядом.

Все государства, появившиеся на месте СССР, занимались в 90-е годы написанием «своей новой истории». В них избегали описывать то, что касалось *общей исторической судьбы* в рамках Российской империи или СССР. Новые акценты были расставлены в каждой из них, но при этом было и общее: «новая идентичность» строилась на отрицании общей советской идентичности. **Процесс этнизации истории стал всеобщим** (кроме России) – все классовые, социальные, политические факторы, действующие в истории, отошли на задний план. На первый план вышли факторы этнические. Стало считаться, что только «национальный» историк может создать реальную историю своей страны. При этом «национальный», трактуется как «*этнически* свой», то есть, по сути, не национально [53]. Этнический историзм укреплял и сплачивал нацию

давно известным приемом: наличием врага. В этой роли оказались русские. Русские как раз позволили в 1993 году без сопротивления и борьбы получить независимость «новым государствам», – именно по этой причине и потребовалась новая мифология: мифы о том, как смелые и лучшие представители нации «вырвали свободу» у притеснявших их русских. «Окраинный синдром» приводил и другим мифам, например, о том, что новые государства на самом деле много «древнее» того периода, о котором говорили «старые историки». Так историческое знание стало сервильным – обслугой новых политических элит. Все новые «независимые государства» постсоветского пространства прошли в целом один и тот же путь, главные вехи которого – это этническое обоснование независимости; антироссийская и антирусская направленность (русские – враги); пересмотр исторического календаря (памятных дат) и «галереи великих личностей»; усиленная героизация своего прошлого (обнаружение «древних корней» своей «цивилизации», когда появилась уже «казахская цивилизация», «украинская цивилизация») и пр. [53].

Наибольшая степень этнизации и радикализации исторического знания на постсоветском пространстве была характерна для Украины. Идеологическое обоснование этнизации истории началось, конечно, с учебников. История «украинской государственности» начинается с Киевской Руси и все ее этапы представлены с позиций борьбы за государственность (что теряли и что обретали в этой борьбе украинцы). Вершина исторического развития – 1991 год. Он трактуется как «главный итог» исторического пути, по которому украинский народ двигался тысячу лет. Тотальное отрицание общей истории с Россией – оно, конечно, неизбежно вытекает из общей концепции сервильной истории. «И это вполне понятно, так как сформировать отдельную украинскую историю было можно только насильственно отодрав ее от российской, искусственно разделяя то, что было нераздельным. Сопротивляться мощному культурному влиянию России, а также исправить «психологические комплексы»²⁰ украинцев стало возможно только при условии отрицания оптом всего, что исходит от России» [53].

Естественно, что влияние русской культуры и русского языка оценивались как исключительно негативные, а в учебниках этого периода появились отделы, называемые «Русификация»²¹.

²⁰ Формулировка украинского историка В. Васильева. См.: Национальные истории в советском и постсоветских государствах. М., 2003. С. 224.

²¹ Национальные истории в советском и постсоветских государствах. М., 2003. С. 82–83, 124–125.

И. Б. Орлова приводит пример вопроса из экзаменационного билета по истории Украины: «*Русификаторское наступление тоталитарной державы на духовность украинского народа в 70-х – начале 80-х гг.*». Подобные же формулировки можно обнаружить и в методических пособиях для выпускников школ²². Она же поясняет: «Характерно, что если прежде термин «русификация» в историческом знании на Украине использовался только применительно к политике царского правительства, то в новых постперестроечных учебниках этот термин непосредственно характеризует советскую национальную, языковую и культурную политику. Для большего эмоционального воздействия на школьников, в учебники переключал публицистический термин «*духовный Чернобыль*»²³. Советская Украина в учебниках приобретает образ колонии» [53].

Однако вернемся в Россию, в 90-е годы XX века.

Помимо романтизации советского прошлого, патриоты активно занимались его *русификацией и христианизацией*: доказывали, что коммунистическая партия в стране постепенно русифицировалась и учитывала уже и интересы русского народа; что моральный кодекс строителя коммунизма является калькой с десяти христианских заповедей (они видели уже и «Богородицу с серпом и молотом»). Именно патриоты первыми ринулись к матери – Православной церкви, активно сотрудничая с ней и проводя совместные мероприятия. Собственно, Русская православная церковь и патриархи лично (Алексий II и Кирилл) часто выступали ходатаями перед Верховной властью страны за те или иные патриотические культурные идеологемы. Других защитников у патриотов не было (а тактическое содружество с коммунистами поддерживалось далеко не всеми).

Очень важная политическая роль культур-патриотов состояла в том, что они в какой-то степени соответствовали культурному состоянию народа (народ живет донной жизнью и в массе своей не меняется так же быстро, как реформаторские группы граждан), – они поддерживали прежние, еще советские формы культурных инс-

²² Свидерська В., Паньків М., Батиг С. Історія України ХХ століття в питаннях і відповідях / Відповіді на екзаменаційні білети для 11 кл. денних і загальноосвітніх навчально-виховних закладів. Тернопіль, 1997. С. 43.

²³ Історія України (на укр. яз.), под ред. Смоля В. А. Учебное пособие. Рекомендовано Министерством образования Украины. Киев, 1997. С. 361. (Этот учебник подготовлен коллективом ученых Национальной академии наук Украины.)

титущий (проведение пленумов писателей в провинции, чаще всего в «красном поясе»), литературные вечера, «Чтения» памяти писателей-патриотов и советских классиков (*солоухинские, шукишинские* т. д.). Они говорили народному большинству то, что они не слышали в СМИ – говорили о том, что жизнь каждого из них имеет ценность, что прожили они, конкретно каждый из них, не зря, что они отнюдь «не совки», а страна – не «эта» территория, а наша родная земля; что ограблены все, но все равно должны мужественно стоять на том месте, куда поставлены Богом и ходом истории. Они жалели народ. И это тоже чистая правда.

Сохранная, охранная функции культуры не менее важны, чем инновационная и экспериментальная. Но для смены культурных (идеологических, интеллектуальных) парадигм в реформаторские эпохи всегда «ко двору» больше подходят либералы-новаторы.

Я полагаю, что, обращаясь к той *России большинства, к срединной России*, которая отнюдь не столь же быстро стала жить по «методичкам» Сороса (и часто не знала о нем вообще, потому как соровские эмиссары приезжали ведь не от его Института «Открытая Россия», а от посредников, созданных – и часто самими российскими властями – новых структур и организаций). Культурные патриоты – именно они в определенном смысле не допустили гражданской войны в стране: провинция видела и знала, что есть просвещенные люди (писатели по советской традиции еще долго сохраняли статус силы, которая дает то, что нужно народу), которые думают и чувствуют так же, как они.

Культурным патриотам была отдана **функция говорения** (для этого много денег не надо!), и, я бы даже сказала, функция «заговаривания» той боли, которую нес в себе русский народ, срединное – (когда-то пахотное) большинство России. Они не создали никаких новых форм, но читали стихи о России, ее героях, поддерживали память о Великой Отечественной, о русских царях, войнах и полководцах – и это публичное говорение-вспоминание было, конечно, при любых личных контактах целительно. В провинции на своих мероприятиях (лишенные доступа в федеральные СМИ) они все говорили прямо то, что так жаждали слышать люди: слово культурной правды²⁴.

²⁴ Автор данной книги, много лет находящийся внутри патриотического культурного направления, работавший двадцать лет в журнале «Москва» (во время главного редакторства Леонида Бородина) относит себя к художникам национального типа культуры, то есть к тому типу критики и исследователей русской культуры (ее истории и современности), каким

Как измерить ту культурную эффективность и социальную пользу от тех «плотин», что выстраивались на пути тотального шествия по нашей стране «новой культуры»? Патриотический культурный дозор всегда бил тревогу по поводу тех или иных разрушительных для Отечества «художественных» акций, событий и направлений. Другое дело, что они часто опаздывали, а главное – не было создано ни одной оперативной или ресурсно-стратегической и аналитической структуры, работающей если не на опережение, то хотя бы оперативно²⁵. Сегодня, когда проблема культурного самосознания граждан и деятелей культуры стала пониматься на государственном уровне, когда осознано, что проблема национальной безопасности включает и область культуры (к тому же как наиболее свободную и наиболее проблемную), – долгое сидение в культурных окопах патриотов вновь стало исторически значимо, оправдано и ценно. Но, увы, омоложения культурного патриотического лагеря все эти годы не происходило. И в определенном смысле недавние, сказанные в январе 2018 года на Гайдаровском экономическом форуме слова одного из ключевых реформаторов – А. Чубайса – о том, что он лично и его единомышленники «в значительной степени в своих ошибках не учитывали особенности российской культуры», не учитывали русского православия и фактора национализма²⁶, – эти слова можно полагать «моментом истины» для культурных патриотов. Полагая это «просчетом», глава (в ту пору)

были Н. Н. Страхов, Ап. Григорьев, Н. Я. Данилевский, понимая культурный национализм не узкополитически и не узкоэтнически, но именно **как явление высокой культуры и духовное в своей сущности**.

²⁵ Большое значение имел и фактор бедности культурных патриотов – их финансовые возможности тысячекратно были меньше тех финансовых вливаний в культуру, которые делал Сорос и «министерство Шведкого» в «новую культуру».

²⁶ Глава Роснано также отметил значение национализма, который 20 лет назад в России воспринимался как позорное и омерзительное явление. «Конечно же, в нем есть омерзительная физиологическая убогая составляющая, которая его тянет на дно. Но он ею не исчерпывается, он гораздо разнообразнее и богаче. Национализм прошел колоссальный путь за 20 лет. Не видеть этого может только человек ограниченный, не способный увидеть даже своего носа», – подчеркнул Чубайс. Он напомнил, что националисты сейчас входят в состав правительств не менее 15 европейских стран.

«Вот если вы сейчас зайдете в Лондоне в известный книжный магазин, находящийся рядом с Лондонской школой экономики, то вы неожиданно для себя обнаружите три колоссальных шкафа фундаментальной литературы о национализме», – добавил Чубайс [100].

Роснано призвал в будущем не игнорировать, а понимать и учитывать их в «новой исторической стратегии» (при этом *кто* и *как* будет «учитывать» – вопрос существенный).

И сейчас, когда, казалось бы, наступило их (патриотов) время – им можно выйти на культурную арену страны и предложить обновление современной культуры на основе русской художественной и ценностной традиции, – им практически нечего предъявить и некого выдвинуть вперед. Причина – в узком интеллектуальном понимании национальной культуры, ее опыта и задач. Культурные патриоты вообще с опасной относятся к новизне, даже в своей среде опасаются слишком ярких и культурно-самодержавных личностей (ждут, когда новизна «пооботрется в народе», что, очевидно, правильно, но вот затянувшееся ожидание уже чревато отставанием), а потому они не смогли и не смели **выговорить старые русские слова (константы) новыми устами.**

Что же не поняли культурные патриоты, от какого собственно наследства они отказались (в силу объективных и субъективных причин) и почему это непонимание не привело к чаемому возрождению русской культуры?

Здесь мы должны сделать некоторое отступление, чтобы быть верно понятыми.

1.5. Открытое общество и культурная интервенция: создание сетевой культуры

В 90-е годы новый культурный и интеллектуальный класс создавался у нас в стране, повторим, при активном участия Дж. Сороса (и иных западных фондов) – в элегантной интеллектуальной упаковке была принесена либеральная **идеология «открытого общества» и сетевая культура**: создание социальных сетей произошло **позже** формирования соросовской **культурной сети**, в которую входило и управление культурой, и формирование сетевого сознания, и создание новых институций, закрепляющих эти практики на уровне государственного управления. В определенном (мировоззренческом) смысле сам «переворот» 1991 года также случился не без помощи Сороса.

Как происходило формирование **сетевого управления культурой и сетевого культурного сознания**, мы и рассмотрим в данном разделе исследования.

«Прежде всего Джордж Сорос известен у нас как организатор благотворительного “Фонд Сороса – Советский Союз”²⁷, который вместе с Советским фондом культуры и Советским фондом мира образовал советско-американский фонд “Культурная инициатива” для оказания финансовой поддержки творческим инициативам советских граждан в области науки и культуры. Взнос Дж. Сороса в бюджет “Культурной инициативы” составлял ежегодно в среднем 2–3 млн долларов. Помимо своей деятельности в связи с фондом, Дж. Сорос на протяжении нескольких последних лет оказывал экспертную **помощь руководству страны**. Это, прежде всего, “проект открытого сектора” и программа “500 дней”²⁸, – так представлен Сорос в предисловии к его книге «Советская система: к открытому обществу» (1990). Там же сказано, что американская пресса называет Джорджа Сороса «Микеланджело, Ренуаром и Бетховеном с Уолл Стрит, соединенными в одном лице» [73, с. 2]. Весьма комплексная характеристика, – отечественный автор предисловия к нашему изданию не жалеет самых высоких аналогий для мирового спекулянта-биржевика и организатора «революционных процессов». То есть мы видим, что Сорос появился в России отнюдь не после 1991 года, а еще в СССР – прямо в недрах советского общества.

²⁷ Фонд был образован в 1987 году. Через Фонд работали самые разные спецслужбы. Учитывая, что именно толстые литературные журналы читала мыслящая интеллигенция, Сорос стал финансировать журналы «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Звезда», «Иностранная литература», «Дружба народов», «Театральная жизнь» и др., ориентируя их в сторону либеральной идеологии. В этих журналах к этому периоду произошла смена руководства. В этих журналах за 1989 год (№ 6) Сорос открыто призвал к борьбе с русским национальным движением. «Моя статья “Концепция Горбачёва”, опубликованная в журнале “Знамя”, вывела меня на восемнадцатое место в списке популярности публицистов. Я горжусь этим», – пишет сам Сорос.

Система премий, грантов и новых институций с конкретными проектами была наготове, оставалось только найти тех, на кого Сорос мог опереться в России. И это оказалось не трудно.

²⁸ Программа «500 дней» была предложена либералом, гражданином СССР – Г. Явлинским, но по сути – это программа Сороса: «Сейчас я пишу эти строки в гостиничном номере в Москве, куда я приехал всего на один день в этот раз, чтобы отвезти авторов 500-дневной программы на ежегодную конференцию Мирового банка и Международного валютного фонда в Вашингтоне» [73, с. 3]. В 1990 году Сорос профинансировал пребывание в США группы разработчиков (во главе с Явлинским, а позже это уже были члены «команды Гайдара») программы реформирования (разрушения) советской экономики.

Сам Сорос в авторском предисловии к книге пишет: «Предлагаемая читателю книга – это попытка рассмотрения революционных процессов, которые в настоящее время разворачиваются в СССР. Если эта попытка окажется успешной, книга может стать частью революции, которую автор пытается анализировать. Ведь чем лучше люди понимают, что происходит, тем более эффективно они могут влиять на ход событий» [73, с. 3]. Собственно, Дж. Сорос и создавал те многочисленные институции, которые и реально повлияли на экономику и культуру «новой России». Он не скрывал своих целей и задач: характеристика советского общества как «закрытого общества» (тоталитарного типа) была тем ключом, который взламывал советскую идеологию. Вместо «закрытого» было предложено «открытое», что само по себе привлекательно для большинства граждан. Но последствия «открытости» никем не были изучены, и никто из политических и культурных деятелей России не в состоянии был что-либо противопоставить антагонистической паре «закрытое – открытое» (об особом характере открытости русской культуры и философии как альтернативе соросовскому «открытому обществу», к сожалению, никто и не вспомнил). Скажу сразу, противопоставить можно было бы опыт Российской империи по общественному самоуправлению и политическую систему суверенного государства на основе *национального культурного типа*. И трагедия состояла как раз в том, что национально-культурный тип не был известен и усвоен ни интеллигенцией, ни советским образованным средним классом специалистов (а это 30–40 миллионов человек), и тем более – выдвинувшейся «новой элитой», которая была откровенно не национально-мыслящей (и таковой остается у нас до сих пор). Русские были разлучены с собственной историей и в массе своей им был не известен ни политический, ни социальный, ни исторический опыт собственной страны. 1917 год был (и остается до сих пор) тем историческим и интеллектуальным рвом, преодолеть который удавалось категорически немногим (выше мы называли представителей «русской партии»). «Наше национальное сознание оказалось погребено под обломками всех идеологических потрясений XX столетия, втянувшие нас в глубокий духовный обморок, в условиях которого человек оказывается способным на любое вырождение, – пишет исследователь Н. Козин. – Мы оказались нацией, одержимой идеями, которыми в полной мере не владеем: они владеют нами, а не мы владеем ими, а потому и живем в странном, а точнее, в каком-то болезненном ослеплении идеями. Так произошло потому, что на протяжении целого столетия поли-

тико-идеологические ценности *из средства* нашего существования упорно превращались *в самоцель*. И в этих процессах они стали утверждать свою первичность на обломках нашего национального идентитета, через тотальную хаотизацию и разрушение всей иерархии наших национальных ценностей» [42].

Национальными ценностями не был озабочен никто, кто решал, определял и направлял реформирование (перестройку) страны. Горбачев говорил как о ценности об «общем *европейском* доме», не уточняя, где начинаются и где заканчиваются его смысловые границы. Политики-реформаторы не имели ни малейшей самоидентификации с Россией, – мало того, «в условиях России чуть ли не всякое политическое мышление превращалось в инструмент аннигиляции национального сознания. В частности, именно беспощадное отрицание *русскости* роднит таких политических антагонистов в истории России XX века, как русский марксизм и русский либерализм. Последний в итоге неожиданно оказался с большевистским, тоталитарным душком. И это неслучайное совпадение: их объединило совершенно неестественное отношение к ценностям исторической и национальной России, попытка их опустошения и преодоления в пространстве истории. В своем отрицании России и русский марксизм, и русский либерализм не чувствовали пределов отрицания, и в таком качестве наша история неизбежно превращалась в осуществленное безумие» [там же].

Естественно, Сорос занимал позицию, прямо противоположную той, о которой говорит русский историк.

Модернизация в России началась как *преодоление России*, а потому мы и цену «платим самую большую за свое существование в истории» [там же]. Наша цена – раскол и гражданская война.

На очищенное от социализма место и пришел Дж. Сорос – хорошо вооруженный теориями протестантско-прагматичного типа и практиками, деньгами и мировыми связями наряду *с опытом превращения политических и культурных систем из «закрытых» в «открытые», то есть сетевые.*

В книжке Сороса «Советская система: к открытому обществу», кстати, слово «русский» употребляется только два раза, «личность» – семь раз, *нация и национальная культура – ни разу*, что, конечно, о многом говорит. Первый раз «русским» назван Горбачёв²⁹, а также была сформулирована главная для Сороса угроза:

²⁹ «Я думаю, что мировоззрение Горбачёва не очень отличается от моего. В частности, Горбачёв считает деление общества на открытое и закрытое коренным вопросом, и, по его мнению, переделка Советского Союза

«Чем более независимыми становятся республики, составляющие Союз, тем более вероятно то, что **реакционный националистический** режим захватит **власть в РСФСР**³⁰ (здесь и далее выделено мной. – К. К.). Подобный режим питается вековой антизападной и антисемитской интеллектуальной традицией. Не случайна схожесть его с нацизмом. У них общие философские корни (тут идет ссылка на Янова. – К. К.) и общее чувство национального унижения, обиды, которое будет стимулировать экспансионистскую политику. Принимая во внимание широкое размещение атомного оружия, трудно удержаться от вывода, что **новый русский националистический режим будет представлять большую опасность для мира, чем когда-либо Советский Союз.** <...> Совершенно не обязательно, что события развернутся именно таким образом, но, если ничего не будет предпринято, чтобы предотвратить это, вполне вероятно, что так все и произойдет. Что должен делать Запад в этой ситуации?» [73, с. 64]. Откровенный испуг экспортера революций тут очевиден, – и он связан с боязнью восстановления национального самосознания русских, о чем прямо говорит сам Сорос. В ход были пущены все слова-маркеры, слова-сигналы, которые прочитало бы «мировое сообщество»: *антизападничество* русских, *антисемитизм* (это все, оказывается, в русской культуре стало «интеллектуальной традицией» и даже не подлежит обсуждению, впрочем, как выше мы писали, «НЛО» в лице Разуваловой А. И. внедрило идея Сороса в художественную жизнь даже советского периода). Ну и *русский национализм схож с нацизмом*. Выращенные на «методичках Сороса» «новые люди» очень хорошо усвоили этот «урок»: до сих пор принято ставить знак равенства между Гитлером и Стали-

в открытое общество – первоочередная задача. Это главный пункт, в котором мы с ним сходимся. Наш подход ко многим другим вопросам может различаться. Например, ему не хватает специальных экономических знаний. Кроме того, **он русский** и пропитан российской культурой – и советской, и дореволюционной. Он, вероятно, действительно искренне верит в коммунизм как идеал социальной справедливости и не видит этого “проклятья рокового”, его врожденного порока. Мы различаемся по всем этим пунктам. Но мне, однако, кажется, что он обладает по крайней мере инстинктивным пониманием рефлексивности и как исторической теории, в противном случае он не мог бы так смело действовать. **Он также являет собой наглядный пример участника событий, который не до конца понимает то, что происходит**» (выделено мной. – К. К.) [73].

³⁰ Тот факт, что националисты пришли или придут к власти на постсоветском пространстве Сороса совершенно устраивает и нигде он не критикует национальные эгоизмы советских республик.

ным, между «русским и немецким» *фашизмом*. Этот «урок» уже три десятилетия является общим местом современной культуры, – тем штампом-монументом, идеологи которого не позволяют его разрушить, охраняя как некую «святыню». Отношение к Великой Отечественной войне, например, государственного служащего, критика Павла Руднева, довольно типично для творческой «свободолюбивой» интеллигенции: «Два мерзавца устроили кровавую баню на всем земном шаре ради своих имперских амбиций. Один победил другого в войне, которую развязали оба в паритете. Теперь мы празднуем победу в войне одного мерзавца, которую он же и развязал, в числе других» [67].

Итак, русские, как и русский тип культуры (в основе которого может лежать только русское самосознание) крайне нежелательны в качестве опор в «новом демократическом процессе». И Сорос сделает все, чтобы русские «не опомнились». «В реальной практике исторического творчества именно невнимание к этническому фактору в русской истории становится источником русской катастрофы – и в Октябре 1917-го, и в Августе 1991-го. Исторический опыт редко чему учит, но он, как минимум, не забывается. И главный вывод из него: нам не доступна подлинность нашей истории, а только шум, ею производимый. И как следствие, мы слишком легко соглашаемся с очередным безумием современности и именно потому, что в совершенно непропорциональных масштабах считаем себя свободными от своего прошлого. Пора научиться, если не все, то *многое мерить мерой глубинного прошлого*» [42].

До такой «меры», кажется, мы и сегодня не доросли. Опыт художественного творчества, о котором мы будем говорить дальше, не позволяет нам быть слишком большими оптимистами.

Оставим без внимания политическую, экономическую деятельность Сороса в СССР и РФ, но сосредоточимся на его гуманитарных программах (хотя, конечно, все со всем тут было связано, а вопрос о политических и экономических связях Сороса в России остается неизученным).

Главная цель Дж. Сороса – это *изменение сознания людей*. Культура и образование³¹ стали основной площадкой его сетевой деятельности. Он знал, что это главный ресурс успеха, потому как именно эти области активно включают личностный фактор. Он

³¹ Учебники для русских детей, изданные и написанные по заказу Сороса, – эта тема требует отдельного разговора. Насколько нам известно, «История России» как отдельный предмет в программе образования по Соросу не предусматривалась.

знал, что внутри советской системы взращен огромный образованный класс, который умеет и готов мыслить, освободившись от оков марксистско-ленинской идеологии. Сорос и возглавил этот процесс – процесс изменения мышления и формирования «нового типа» сознания. Естественно, менять его он был намерен в сторону геополитического и культурного плюрализма на всем советском пространстве, которое станет вскоре уже постсоветским. Нет никакого сомнения, что для Сороса были важны не русские (российские), но американские и мировые интересы, о которых откровенно сказал, хорошо знакомый ему Генри Киссинджер: «Распад Советского Союза – это, безусловно, важнейшее событие современности... Я предпочту в России хаос и гражданскую войну тенденции воссоединения ее в единое, крепкое, централизованное государство»³². Тогда новое руководство РФ сможет получить некоторую поддержку хотя бы потому, что возглавит процесс демонтажа и дезинтеграции. И в любом случае потребуется активная помощь Запада, чтобы за короткое время добиться видимого «улучшения» жизни.

В сентябре 1990 года (меньше чем за год до переворота 1991-го) Сорос писал, что «революция в СССР еще не дошла до своей кульминации. <... > Люди сыты по горло старым порядком, но они ни во что больше не верят. Перестройка принесла много боли и разочарования; в экономике нет совершенно никаких положительных сдвигов. <... > Я готов сделать все, что могу, чтобы программа получилась. Мы переживаем критический момент революции, когда сравнительно немногочисленные решения относительно маленькой страты людей могут определить ход событий. Поистине, если решения окажутся правильными, настоящий момент будет считаться моментом зарождения нового общества, а если нет – страну засосет огромная черная дыра, которая уже плотоядно разинула свой страшный зев» [73, с. 10]. Горбачёв, которого Сорос хорошо знал, не довел революцию до конца. Сорос готовился к новому ее витку – распаду СССР. За всеми этими «простыми словами» конечно стоят определенные гуманитарные технологии, как, например,

³² Стоит помнить, что в 1991 году в США была опубликована директива президента Дж. Буша, посвященная вопросам национальной безопасности, по которой все регионы мира предлагалось считать областью национальных интересов США. Исследовательские американские центры разрабатывали различные политико-социальные концепции по заданию администрации президента. При Дж. Буше была разработана доктрина «Освобождение» (концепция информационной войны), направленная на развал СССР, а потом и России.

выбор небольшой, но реперной группы людей, чтобы изменить весь ход событий (мы уже знаем, что это будет 1991 год, а потом – 1993, как «завершение революции»). Ну, конечно, Сорос попросту пугает черной дырой всех русских, если не случится развития революции³³.

Собственно, прежде чем Фонд Сороса заработал в СССР, им уже были апробированы новые культурные технологии в Венгрии, где он начал работу в 1984 году, о чем сам проектировщик и написал: «Возможно, нашей самой успешной программой было обеспечение общественных библиотек и академических институтов ксероксами за форинты. Полученные форинты мы использовали для грантов внутри страны. Мы учредили стипендии для писателей и ученых-обществоведов, но, как это ни нелепо, нам не разрешили давать гранты для зарубежных поездок, потому что это было монополией официального комитета по стипендиям, жестко контролируемого службами безопасности. Я продолжал предоставлять стипендии через Фонд открытого общества и не скрывал этого. В конце концов министерство образования, контролировавшее распределение стипендий, капитулировало. Мы сошлись на том, что заявления будут подаваться в двух экземплярах и гранты, предоставляемые нашим независимым комитетом по стипендиям, будут автоматически одобряться официальным комитетом.

К счастью, **аппарат партийной пропаганды запретил средствам массовой информации отражать деятельность фонда**

³³ Из книги Дж. Сороса: «Уничтожение старой системы – вопрос более или менее решенный. Сейчас решается, какой быть новой. Удастся ли заменить старые структуры новыми, чтобы различные национальности могли жить в мире – как добрые соседи вместе, на одной земле? Или, может, распад будет продолжаться до тех пор, пока не выльется в гражданскую войну? К сожалению, если процесс пойдет по линии наименьшего сопротивления, последнее – весьма вероятно.

Чтобы создать новую систему, необходимы время и силы, а и того и другого мало. Я твердо убежден, что только *deus ex machina* в виде помощи с Запада может сместить чашу весов в сторону конструктивного решения. Этим убеждением я руководствовался в своих действиях, и это я собираюсь доказывать в этой книге.

Степень моего участия в историческом процессе, о котором я здесь говорю, увеличивалась по мере его нарастания. Я начал с робких попыток проковырять небольшие трещины в монолитной структуре коммунистической системы, исходя из убеждения, что для косной структуры даже маленькая трещина может иметь значительные последствия. По мере того как трещины углублялись и расплзались по монолиту, я увеличивал усилия пока, эта работа не стала занимать большую часть моего времени и сил» (там же).

(здесь и далее выделено мной. – К. К.). Нам было разрешено только помещать объявления в газетах и публиковать ежегодный отчет в соответствии с нашим соглашением. В результате общественность не сразу узнала о нашем существовании, и только в связи с некоторыми проектами, которые мы финансировали. **Мы приняли за правило поддерживать практически любую стихийную, неправительственную инициативу.** Мы давали гранты **экспериментальным школам, библиотекам, любительским театральным труппам, Ассоциации игры на цитре, добровольным общественным организациям, художникам и художественным выставкам, а также различным культурным и исследовательским проектам.** Название фонда появлялось в самых неожиданных местах. Фонд приобрел некое мифическое качество именно потому, что о нем так мало писали средства массовой информации. **Для людей с определенным политическим самосознанием фонд стал инструментом создания гражданского общества,** для широкой же общественности это была просто манна небесная. <...> С течением времени мы стали лучше понимать, что более важно, что менее. Миклош Васарелий³⁴ особое внимание уделял молодежным программам. Мы поддержали ряд самоуправляющихся колледжей (студенческих общежитий, где студенты разработали свои собственные учебные программы). Позднее из них выросла Ассоциация молодых демократов, которая сыграла большую роль в переходе к демократии» [73, с. 9]. В частности, один из грантов был выдан на историческое исследование, в котором деятельность Генерального секретаря компартии Венгрии Кадара могла вполне быть представлена «в невыгодном свете».

В 1986 году Сорос двинулся в Китай. Но там у него все провалилось, хотя он пытался действовать по той же схеме, которая так успешно работала в Венгрии. Китайский культурный тип «подмял» соросовские стратегии под себя, а потому он «пришел в ужас», когда его пригласили посмотреть на один из финансируемых им проектов. Речь шла о передвижной библиотеке. И он увидел «передвижную библиотеку, в которой работали «юные пионеры»: «Все было

³⁴ Венгр Миклош Васарелий был пресс-секретарем в правительстве Имре Надя в 1956 году и был осужден вместе с ним. В 1984 году Миклош работал научным сотрудником в одном академическом институте, и, хотя официально войти в комитет, созданный Соросом, он не мог, ему разрешили быть личным представителем Сороса. Сорос о нем говорит, что «это был один из старейших политических деятелей неофициальной оппозиции, но в то же время он пользовался уважением аппарата».

очень официально: дети в униформе, застывшие с напряженными лицами инструкторы, бессмысленные речи, эти нелепые “живые картины”, которые по замыслу устроителей должны были продемонстрировать, как работает библиотека. Но хуже всего было то, что секретарь фонда даже прослезилась от умиления и гордости». Сорос не без скандала (как и в Венгрии) быстро уходит из Китая и делает свой главный вывод: «Китай не был готов к нему (к Фонду. – К. К.), потому что там не было независимой или инакомыслящей интеллигенции. Люди, на которых я строил фонд, были членами одной из партийных фракций. Они не могли быть совсем уж открыты и честны со мной, потому что их основным долгом был долг перед своей фракцией. Фонд не мог стать организацией гражданского общества, потому что гражданского общества фактически не существовало» [73, с. 10]. Потом была у Сороса Польша и такая деталь: в Польше Фонд назвали именем Стефана Батория, венгерского дворянина, «который стал королем Польши и одержал **победу над русскими**» (этот оппозиционная «Солидарность». Обращает на себя внимание даже акцент делает сам Сорос, будто подогревая антирусские настроения).

Впервые Сорос посетил СССР в 1977 году. Наверное, визит его был не случайным – а частью его проекта, так как личные впечатления от людей (а он был принят на самом высоком государственном уровне) имели существенное значение. Можно ли было обыграть самодовольного и косного Лигачёва? «Можно», – наверное, именно так ответил себе Сорос.

Решение о том, чтобы создать фонд в СССР Сорос принял весьма оригинально: он узнал из прессы, что **Горбачёв позвонил опальному Сахарову**, сосланному в Горький и попросил его «возобновить свою деятельность на благо Родины в Москве». Не знаем, было ли это сигналом для русской интеллигенции, но вот для Сороса это был **важный знак – можно двинуться и в СССР**. В марте 1987 года он в статусе туриста приезжает в Москву. «У меня, – говорит Сорос, – было два рекомендательных письма: от Алердинка, голландца, фонд которого занимается контактами восточных и западных средств массовой информации. Одно письмо было к высокопоставленному чиновнику в АПН, а другое к Михаилу Бруку, доверенному лицу Арманда Хаммера в Советском Союзе. У меня также *были имена ряда диссидентов и независимо мыслящих людей*, которые не боялись общаться с иностранцами. <...> Чиновник в АПН упомянул Фонд культуры СССР, недавно учрежденную организацию, которую патронировала Раиса Горбачёва. Мне показалось, что

стоит попробовать, и я попросил помочь мне встретиться с кем-то из Фонда культуры» [71, с. 9]. Заместителем председателя Фонда культуры был Г. Мясников. Рассказ Сороса о том, как они работают в Венгрии, не вызвал у Мясникова никакого отторжения. Позже в Фонде культуры появился новый заместитель – Владимир Аксёнов (он оказался поклонником Михаила Месаровича – ведущей фигуры в теории сложных систем и друга Сороса). Таким образом, Сорос получил доступ к самому высокому эшелону власти в СССР. Стратегия Сороса была все та же: завоевывать государственное расположение чиновников и официальных лиц при одновременной работе с «ведущими диссидентами» (Сахаров отказался от личного участия в Фонде, но рекомендовал членов правления). Среди официальных контактов Сороса появилась академик РАН, директор ВЦИОМа, депутат Татьяна Заславская, а осенью 1987 года было сформировано Правление, в которое вошли историк и будущий ректор РГГУ Юрий Афанасьев; главный редактор журнала «Знамя» Григорий Бакланов, писатели Даниил Гранин и Валентин Распутин (он вскоре вышел), грузинский филолог Тенгиз Буачидзе; специалист по космическим исследованиям и философ Борис Раушенбах³⁵.

Если в Венгрии первые деньги были получены от продажи ксероксов, то в СССР – в обмен на компьютеры³⁶. **Компьютеризация,**

³⁵ Что из себя представляло это странное, по сути ничего не решавшее на данном этапе Правление, прокомментировал руководитель секретариата Правления С. Б. Чернышев: «Лишь однажды – в 88-м году – был напечатан текст (в авторстве этого текста я могу признаться) *за подписью семи очень странных людей*. Это было правление фонда “Культурная инициатива”, а подписи там были... кто помнит то время, тот поймет: *Бакланов подписал его вместе с Распутиным. Это было так же нелепо, как если бы в 1941-м появилась декларация, подписанная совместно Сталиным, Гитлером и Рузвельтом...* Там еще были академик Раушенбах, Заславская, еще был забытый ныне филолог из Грузии и, по-моему, Даниил Гранин из Ленинграда» [94].

³⁶ Сорос так описывает эту сделку: «Я встретился с главой Института проблем информатики, и он мне рассказал о своих грандиозных планах сделать миллион компьютеров для школ. Почти тут же, не переводя дыхания, он сказал мне, что у него есть разрешение импортировать сто персональных компьютеров РС-АТ фирмы ИБМ, и срок разрешения уже скоро истечет, а у него нет долларов для того, чтобы за них заплатить. Я выразил желание дать необходимые ему доллары, если он даст мне рубли. «Сколько?» – спросил он. Я решил рискнуть. «Пять рублей за доллар». Пять рублей за доллар – это в тех условиях огромная спекулятивная цена. Вопрос с помещением для фонда так же был решен: «После долгих поисков и битвы оказались в палатах семнадцатого века, которые являются архитектурным памятником, запущенным и требующим реставрации. Фонд культуры

как мы понимаем, стала важнейшим условием распространения сетевой культуры как культуры массового влияния.

Итак, был учрежден независимый фонд под названием **Советско-американский фонд «Культурная инициатива»**³⁷. Ответственным секретарем Фонда стал *Сергей Чернышев*. «Формально фонд «Культурная инициатива» был учрежден американским Фондом Сороса и двумя советскими – Фондом Культуры и Фондом мира. Фактически то, что фигурировало под этим названием в 1987–90 гг., **было делом рук трех людей: Джорджа Сороса, Владимира Аксёнова и Сергея Чернышева**, – сообщается в «Ежегоднике Большой советской энциклопедии» 1989 года. – **Фонд никогда не был благотворительным** – скорее, походил на современный предпринимательский проект. Он задумывался как экспертно-инвестиционная машина, которая занимается систематическим поиском и поддержкой творческих проектов и предприятий, но не в сфере чистого бизнеса, а во всех областях человеческой активности: в праве, управлении, науке, журналистике, книгоиздательстве, краеведении, экологии, музыке, литературе и т. д. Организация действовала по модели инвестиционного фонда, осуществляя конкурсный отбор и финансирование проектов (при этом не ставилась задача извлечения прибыли).

Центральное правление фонда состояло только из советских граждан, писателей и академиков, и Сорос туда не входил. Экспертные советы и аппарат «Культурной инициативы» также состояли только из советских граждан. Представитель Сороса в фонде имел право вето (которым, кстати, ни разу не воспользовался).

Правление объявляло программы, распределяло между ними бюджет и формировало экспертные комиссии. Секретариат правления, – довольно эффективная команда, в которой в 1987–89 гг. работало всего 7 человек, – должен был вызвать на себя и организовать поток инициатив. Мощность потока составила примерно 5 000 в первом году, и надо было из этих тысяч целенаправленно *выбрать*

передал его нам в пользование в качестве своего вклада» [73, с. 15]. Но не только деньги Сороса в него вкладывались: с советской стороны «Фонд мира вошел в “Культурную инициативу” как денежный спонсор с советской стороны с обещанием вкладывать по пять рублей на каждый вложенный мною доллар» [там же].

³⁷ Официальный Устав фонда был написан на основе устава Международного фонда за выживание и развитие человечества и давал, по словам Сороса, «нам такие большие возможности, что я мог бы сравнить его с уставом Ост-Индской компании».

и поддержать всего пару сотен. Бюджет первого года составил миллион долларов, второго – 5 миллионов, третьего – 25.

С помощью различных технологий поиска и экспертизы выбирались творческие инициативы, каждая из которых получала стартовый импульс в виде финансового гранта, оплаты зарубежной поездки или закупки необходимого оборудования. Но дальше инициативная группа должна была продолжать работу самостоятельно.

По сути, это была точечная, адресная поддержка ростков **человеческой креативности**. Позиция Сороса состояла в том, что перспективные проекты должны получать ровно столько, сколько нужно для полноценного запуска. К примеру, если выяснялось, что проекту необходимо 150 тысяч долларов, ни больше и ни меньше, то не имело смысла давать 140. В принципе, **ярмарки социальных проектов** (появившиеся позже по инициативе *Сергея Кириенко*) – это функционально подобный институт, только перенесенный в наше время и более адаптированный к стандартам бизнес-планирования» (здесь и далее выделено мной. – К. К.) [95].

Действительно, миф о «благотворительности Сороса» до сих пор активно живет, хотя тот же Сергей Чернышев писал: «Этот фонд, который был **по недоразумению и недосмотру утверждён как благотворительный**, на самом деле ставит своей целью выявление очагов локальной креативной субъектности во всех сферах человеческой деятельности нашей российской – тогда советской – страны. У нас было направление экономической инициативы, были представлены все сферы: образование, наука, культура, понимаемая в узком, советском смысле, была комиссия гражданского общества. В комиссии экономической инициативы в экспертах заседали Явлинский, Абалкин, Ясин...

Каждая из них имела свой бюджет, часто доходящий до миллиона долларов в год.

Мы привлекли всех властителей дум. Всех из «великой четверки»: Нуйкина, Клямкина, Баткина, Шубкина, всех, кто говорил, что знает, что надо делать. Обратились к властям, нас пригласили и сказали: пожалуйста, **мы не можем вам дать всю страну, мы можем дать на вашу комиссию из шести людей миллион долларов**. Вы будете финансировать, но только не свои проекты, мы этого не позволим, вы – эксперты. Мы **организуем на вас поток этих самых инициатив** в некотором стандарте. Мы завели компьютерную базу данных на 5 000 проектов и решили управлять, воздействовать на общество вот таким странным путем. ...Были

реализованы программы «Экономическая инициатива», «Правовая культура», «Гражданское общество»...

Всех властителей дум, наиболее маститых, здесь поименованных, мы привлекли в Правление. Правлению поручили сформировать поле наиболее важных предметных зон, нуждающихся в опеке. Вот музыка. Кто у нас главный музыкант? *Макаревич*. Берем Макаревича... Вот литература. Кто у нас главный писатель? Битов. Берем *Битова, Петрушевскую*... Вот правовая культура – адвокат *Золотухин*...

Все эти люди заседали в экспертных комиссиях, рассматривали проекты. Мы предложили им жесткий регламент рассмотрения проектов и выделения средств. Эта странная организация рассматривала около 5 000 заявок в год примерно по 20-ти направлениям в 20-ти экспертных комиссиях. Много интересных людей разного профиля **делили деньги. Сначала делили деньги Сороса**» (здесь и далее выделено мной. – К. К.) [94]. А потом бюджетные... Хотя совершенно особое – *лояльное, комфортно-комплементарное* – положение соросовской институции было очевидно: «К февралю 1989 года удалось наконец-то согласовать и выпустить Постановление Правительства СССР, предоставившее **беспрецедентные льготы** фонду “Культурная инициатива”. **В частности, он сам, все его отделения, представительства и предприятия были полностью освобождены от налогов и таможенных сборов.** Фонд получил невиданное в СССР право “дарить гражданам и организациям печатно-множительное оборудование и компьютеры”. В фонде была создана экономическая Дирекция, под эгидой которой вскоре уже работало свыше ста предпринимательских компаний и проектов. **Вклад дирекции в финансирование деятельности фонда вскоре стал сопоставим с вкладом Сороса.** Планировалось всемерное расширение масштабов деятельности дирекции как независимой хозяйствующей корпорации. Однако вскоре выяснилось, что эффективные механизмы корпоративного управления бурным потоком разнородных предпринимательских проектов отсутствуют, поэтому он создает едва ли не больше проблем, чем решает.

Тем временем, из-за нарастающих конфликтов между советскими членами правления Фонда, его работа становилась все менее эффективной...»³⁸ [94].

³⁸ «Тем временем мы *тихой сапой* создали экономическую дирекцию, куда потянулись люди типа Ряшенцева из АНТа, Артема Тарасова (кто помнит те времена, это первый советский легальный миллионер, который

Сканирование культурно-политической реальности СССР со стороны Сороса началось и осуществлялось самым активным образом. Выявляя активные оппозиционные группы, он одновременно формировал их новое культурное сознание. *Культурно-инициаторские* им «новые люди» в свою очередь несли новую сетевую культуру все дальше и дальше, охватывая большую территорию страны.

Фондом Сороса прежде всего был объявлен конкурс *инициатив*. Такие конкурсы, действительно, становятся очень хорошими **сканерами** всяческих оригинальных идей, как и характеризуют интересы общества. На конкурс поступило две тысячи заявок, – профинансировали сорок. В этот момент, собственно, и началась идеологическая работа с сознанием советских еще людей господином Соросом. Выбор проектов говорит о многом. Это были проекты по собиранию устной истории сталинского периода, по формированию архива неправительственных организаций, был поддержан кооператив по производству инвалидных колясок, а также исследовательский проект по изучению исчезающих языков Сибири, цыганскому фольклору и экологии озера Байкал и др.

Но прежде чем мы вернемся к культурным инициативам, поддерживаемыми и одновременно направляемыми Фондом Сороса интересов, стоит сказать, что Сорос начинает открывать филиалы в республиках – первой среди них стала Украина (УССР), Киев. Потом были Эстония и Литва. «Моя деятельность по организации фонда дала мне уникальную возможность наблюдать эволюцию гражданского общества в Советском Союзе» [73, с. 41], – но, поскольку, мы все, живущие в России, до сих пор полагаем, что «у нас нет гражданского общества», то риторика Сороса, конечно, прикрывала его иные цели. Распад СССР – это наиболее значимый итог и его (в том числе) деятельности.

Социалистический лагерь распался на глазах. Бывшие заключенные становились министрами, но в любом случае, лидерами мнений. Власть и диссидентство, власть и оппозиционность стали сращиваться. Этот момент нельзя было упустить. Соросу чрезвычайно важно было реформировать и официальные казенные учреждения, особенно те, которые связаны с гуманитарным знанием, с историей, хотя, как мы уже говорили, Сорос также разрабо-

заплатил партвзносы, в чем потом долго раскаивался). Эти люди создали 110 предприятий. И вот уже под флагами фонда “Культурная инициатива” кто-то ловил креветок около Нигерии, кто-то строил конный завод, кто-то возглавлял авиапредприятие. Часть полученных средств шла на финансирование проектов...» [94].

тал для России «концепцию рыночного открытого сектора», который нужно «имплантировать в тело централизованной плановой экономики»³⁹.

Концепция рыночного сектора в экономике в реальности получила концепцией «шоковой терапии», а концепция «открытости в культуре» и социуме – строились и внедрялись поперек русской истории и с подавлением русской идентичности. В истории России разыгрывался очередной трагический сценарий – действовал театр исторического абсурда: «Как только приходят времена и сроки, страна и нация исчерпывают очередной стадийный модернизационный проект исторического творчества и изживают, лежащие в его основе политико-идеологические ценности, **идейная мобилизация приобретает странную направленность**. Она начинается с того, что **вытаптывает** все пространство ценностей и смыслов **национального присутствия в истории**. Мало того, что смена модернизационного проекта, всякий раз совмещается со сменой общественно-политического строя страны, что сверх всякой меры обостряет весь спектр реальных и возможных противоречий, так она еще мобилизует в высшей степени **агрессивные практики**, цель которых – в очередной раз **не допустить в историю России ее национальную сущность**» [42].

Некоторый анализ поддерживаемых Соросом программ позволяет нам подтвердить выводы, сделанные ученым о модернизации, в том числе и культуры.

С начала 90-х годов шла подготовка почвы для новых *культурных семян* – это был этап засеивания культурного поля (создание культурной сети), когда закладывался будущий культурно-либе-

³⁹ «А премьер-министр **Рыжков** отдал приказ всем соответствующим ведомствам оказывать нам содействие в работе» [73, с. 19]. В группу входили Василий Леонтьев (экономист, лауреат Нобелевской премии), Эд Хьюитт (Институт Брукингса), Фил Хансен (Бирмингемский университет), Ян Младек (один из основателей МВФ), Мартин Тардош (венгерский экономист), Джордж Сорос. **В ноябре 1988 года** состоялась их встреча с советской группой, состоящей из людей, которые в 1990 году уже займут высокие посты. Заседания завершились четырехчасовым совещанием с Рыжковым в Кремле. Совместная работа продвигалась с большим трудом. И вот выводы Сороса: «Мне стало очевидно, что центр принятия решений парализован и тело централизованной плановой экономики уже слишком разложилось, чтобы питать эмбрион рыночной экономики. Однако я не жалел, что потратил время и деньги. **Я много узнал о дезинтеграции советской экономики и параличе центра власти**; кроме того, некоторые советские участники много узнали о принципах рыночной экономики» [там же].

ральный «урожай». Нулевые годы – это время, когда «посеянное» вызрело и дало «вторичные» культурные всходы (то есть выросло поколение технологов, кураторов и управленцев новой сетевой культуры уже *среди отечественных деятелей*, которые финансировались уже не Соросом, а непосредственно из российского бюджета). А вот с десятых годов XXI века культурный мейнстрим начал робко менять свое течение, но, как нам видится, так и не смог обрести собственный вектор развития.

Культурное доминирование либерального толка (повторю) имело (и имеет) мощную государственную и административную поддержку⁴⁰, обильно финансировалось и финансируется, а также с помощью *сетевых институций* активно втягивает в свое пространство всю территорию страны. Для городов *миллионников* – проект «культурная столица», для муниципалитетов – программа брендинга регионов (вплоть для каждого села), для регионов же – проект культурного туризма, «малых городов» и т. д.

За 15 лет была сформулирована культурная стратегия «открытого общества» – создана *сеть* координаторов и экспертов, в которую были втянуты властные структуры (департаменты культуры) в регионах. «Создали *более ста партнерских организаций*, ... воплощенная в жизнь идея открытого общества, когда один бит информации в геометрической прогрессии порождает множество новых и приводит к системным переменам... Проекты Фонда помогают формировать общественное мнение, а это самое важное. История Фонда в России – это история успеха!» – рапортует Е. Ю. Гениева (1946–2015), генеральный директор Библиотеки иностранной литературы, член гражданского комитета партии «Гражданская платформа», директор «Института толерантности», президент Российского фонда Сороса – Института «Открытое общество» [10].

Фондом Сороса было создано шесть новых институтов, три региональных фонда с центрами в Санкт-Петербурге (Фонд имени Д. С. Лихачёва в том числе), Нижнем Новгороде – Региональный общественный фонд «Открытый регион» и Новосибирске – Межрегиональный благотворительный общественный фонд «Открытая

⁴⁰ Политика Министерства культуры состояла в том, что оно управлялось продвинутым сообществом, а министр был сам из профессиональной среды, а не чиновник. То есть профессиональное сообщество – например театральное, делегировало в государственную высшую структуру человека, который представлял это сообщество, а не государство. У государства вроде бы не было никаких собственных стратегических интересов, кроме как быть управляемым СТД или Соросом. Или сразу всеми ими вместе.

Сибирь»⁴¹. В 2002 году (а это пятнадцатый год работы в России) Фонд Сороса поддерживал следующие общественные организации: в Москве – это Фонд «Пушкинская библиотека», Ассоциация региональных библиотечных консорциумов, ассоциация «Интернет-Социум», Международный *Институт* толерантности и межкультурного диалога, Открытый комитет по медиаполитике; региональная общественная организация «Центр поддержки социальных и гендерных программ»; *Институт* стратегического развития *муниципальных* образований, «Юристы за конституционные права и свободы» (ЮРИКС); *Институт* культурной политики (сегодня он «приватизирован» и патронировается, насколько известно, Э. Бояковым); Открытый *институт* здоровья населения.

Идеи Сороса, действительно, выросли в тело современной культуры, но какие качественные изменения и «приключения идей» произошли с ними уже на нашей почве – тут необходимо отдельное исследование. Наша задача – представить их на первом этапе, в виде, так сказать, первоисточника.

Сорос много занимался библиотеками и *библиотечной сетью*, верно полагая, что до всеобщей компьютеризации, в переходный период они были *«точками роста» и его концептуального воздействия на население*. Сорос предложил проект *«Поддержка сети региональных тренинг-центров»*: в тренинг-центрах прошли обучение библиотекари, библиографы и технические сотрудники 40 регионов России.

Его программа «Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества» постепенно охватило и музейное пространство страны: сегодня концепция «Меняющийся музей в меняющемся мире» – поддержана государством.

Формулирую проблему, он втягивал в ее обдумывание (обдумывание по заданному направлению) наших ученых самых разных специальностей, пример чему – темы международных конференций: «Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе»; «Евразийское сознание: формирование мировоззренчес-

⁴¹ Мне неизвестны какие-либо отечественные исследования и аналитические работы, посвященные смысловым результатам деятельности структур Сороса, как и конкретным его начинаниям: например, музей «Дед Мазай» в Карабихе, созданный в 1999 году и поддержанный соросовской программой, сегодня является частью Государственного литературно-мемориального музея-заповедника Н. А. Некрасова, на сайте которого указано, что он «создан на грант Президента РФ».

кой парадигмы в образовательном пространстве современной России». Гендер, проблема меньшинств, тема политических репрессий, исторических конфликтов, войны и аномалий, холокоста и национальных конфликтов – методично поддерживались структурами Сороса. Совершенно очевидно, что перед нами определенная историко-культурная выборка.

Фондом Сороса был профинансирован и разработан проект «История Российской империи в общемировом контексте», куда входила серия учебных пособий (курсов лекций) по истории *окраин Российской империи* (мы уже упоминали о концепции травмированности русскими народами России, проживающих в Империях царской и советской); велась работа по составлению антологии «Российская империя в современной зарубежной литературе»⁴². Была начата работа по формированию *Межрегиональных институтов общественных наук* на базе восьми учебных заведений – участников мегапроекта. Проект реализовался совместно с Корпорацией Карнеги, Фондом Форда, Фондом Макаруров и Министерством образования РФ. С помощью конкурса «Самоорганизация профессиональных сообществ в области общественных и гуманитарных наук» были выявлены те профессиональные университетские силы, которые способны были работать в рамках парадигмы Сороса.

Мы видим, что все время расширяется **сеть ресурсных центров** в области среднего и высшего образования. **Региональные центры образовательных технологий** должны были способствовать формированию инновационного образовательного пространства, распространяя опыт сетевых программ Института «Открытое общество»; проводили интеллектуальные игры для студентов и школьников «Дебаты» и «Чтение и письмо для развития критического мышления», программы дошкольного и начального обучения.

На **программу «Гражданское общество»** было израсходовано 2,5 миллиона долларов. Ее задачи: содействие взаимодействию структур гражданского общества путем поддержки совместных проектов; укрепление роли «третьего сектора» в обществе; вовлечение в деятельность по развитию структур гражданского общества профессионалов, экспертов из различных областей, ранее не работавших совместно с общественными организациями; продвижение в обществе ценностей толерантности, противостояние всем формам проявления дискриминации и расизма; координация обществен-

⁴² Консультанты и составители издания – преподаватели Самарского университета, Центрально-Европейского университета, университетов Великобритании, Австрии, США. Создан сайт проекта www.empires.ru

ных усилий по противостоянию коррупции; проведение миротворческих и правозащитных программ в конфликтных регионах.

Внутри программы были осуществлены конкретные проекты:

В «Школе толерантности» в 2001 году был проведен конкурс «Семейного плаката» с работой четырех мастерских – «Мир без конфронтации», «Мы за *толерантную* школу», «Мы *разные, но мы равны*», «*Толерантность* – возможность диалога». Обнаружить что-то, что воспитывало бы национальное самосознание личности как условие ее подлинного понимания себя и уважения других, тут, конечно, просто невозможно.

Далее в проекте (совместно с Министерством образования РФ, фондом «Холокост» и посольством Швеции) были проведены семинары по программе «Живая история», на которых трагедия холокоста рассматривалась с точки зрения уроков истории, «состоящих в осмыслении личной, общественной и государственной ответственности за геноцид, который начинается с дискриминации по национальному или любому иному признаку». Мы видим, что результат есть – несмотря на то, что «проблема холокоста» к России и ее истории не имеет непосредственного отношения, она постепенно стала восприниматься как значимая для современного российского истеблишмента, в то время как наша собственная преподносится как ***непродуктивная история (и культура) разладов и разломов.***

Правозащитные организации и историки Перми, Смоленска, Калининграда и Москвы дополнили программу семинаров ***историей политических репрессий в своем регионе:*** «Эксперты обсуждали проблемы снижения экстремизма в подростковой среде, профилактики агрессивного поведения, которое может принимать характер ксенофобии».

В рамках этой же программы «***Гражданское общество***» была проведена выставка «***Черта оседлости – до и после:*** «Главная задача проекта – распространение достоверной информации относительно ***истории зарождения антисемитизма и национальных предрассудков в России;*** критическое осмысление политики, которая проводилась властями Российской империи и Советского Союза в отношении евреев и ***других национальных меньшинств***» (выделено мной. – К. К.). Выставка и общественные мероприятия проведены в городах Новгород Великий и Псков. Таким образом, русским студентам, школьникам и ученому сообществу, ***не знающему ничего о национальной политике в царской России*** (а о ее успешности никто и не собирался говорить в соросовской программе),

предлагалось сразу осуждение антисемитизм и национальных предрассудков. То есть молодые люди, еще *ничего не знающие о национальном достоинстве, уже подвергались знанию об опасности национальных предрассудков*. Нет сомнения, что цель таких соросовских программ – психологическое и культурное запугивание, воспитание страха перед данными темами, что также является серьезнейшим препятствием для формирования нормального национального самосознания. Данной программой был предусмотрен и выпуск библиотечки *«Толерантность – объединяем усилия»*, а также были изданы девятитысячным тиражом семейные плакаты, присланные на конкурс «Школа толерантности» (комплект включал 21 работу); подготовлен к выпуску компакт-диск «Мы – сограждане», включающий в себя 15 изданий и другие материалы.

Ежегодно в разных городах России (особенно в республиках) проводились *Фестивали гуманитарных наук*. Соросовские программы «СМИ и Толерантность», Школы журналистики и медиаменеджмента работали во многих регионах России. В Уфе, например, гуманитарный фестиваль прошел по теме «Школа и общество».

Особое внимание хотелось бы уделить программе «Культура», директором которой был Михаил Борисович Гнедовский, он же – директор соросовского Института культурной политики с 2003 по 2015 годы, автор и тренер образовательных программ для менеджеров культуры, аналитик Московского центра музейного развития.

Отсутствие в настоящее время *Программы национальной культурной стратегии* требует от нас приглядеться к тому, что делали наши культурные модераторы, наученные Соросом. Итак, цель программы «Культура» – «содействие формированию в регионах России эффективной культурной политики, ориентированной на ценности открытого, демократического общества. Основные направления: развитие “сетевых” организаций и ресурсных центров; модернизация информационной и управленческой инфраструктуры; повышение профессиональной квалификации менеджеров культуры; развитие межрегиональных и международных культурных связей; модернизация региональной культурной политики, создание открытого культурно-информационного пространства, разработку и внедрение новых институциональных моделей, развитие инициативной проектной деятельности, формирование, при активном участии общественности, независимых консультационно-экспертных структур, определяющих стратегию развития культуры в городе или регионе, совершенствование нормативной базы культуры, развитие PR-технологий в сфере культуры» [54, с. 55].

В каких конкретных программах реализованы были эти направления? Это были – межрегиональные программы «Региональная культурная политика» (с концепцией «культурной столицы», перемещающейся по регионам и приводящей, как правило, к конфликтам в регионе); «Культура – открытому обществу» и «Международное партнерство»; Сетевая информационная программа и Сетевая программа по культуре и искусству.

Региональная культурная политика самым пристальным образом интересовала соросовские структуры⁴³. Децентрализация культуры могла только так, через ее регионализацию, осуществлена. Сегодня мы видим, что в регионализации культуры есть свои плюсы, но и минусы, а в целом децентрализация не привела к расцвету местных культур, и все большие культурные начинания регионов имеют федеральный источник финансирования.

Программа «**Культура – открытому обществу**» – это поддержка культурных инициатив, направленных на развитие гражданской активности в регионах, расширение доступа к общественно значимой информации, развитие PR-технологий в сфере культуры. Состоялся всероссийский конкурс, поддержано 18 проектов.

Была выделена и специальная программа «**Поддержка современного искусства**» с такими целями: содействие развитию *актуальных форм* изобразительного искусства, распространение информации о современном искусстве. Поддержано два проекта. Проведены конкурсы, цель которых – способствовать профессиональному взаимодействию, *культурному обмену и развитию экспериментальных, инновационных форм* искусства. В частности, один из конкурсов назывался «Культурная столица 2002. Поволжье»⁴⁴, где

⁴³ Задачи программы: модернизация культурной инфраструктуры в регионе, создание средствами культуры привлекательного имиджа территории и выработка соответствующей культурной политики, поддержка сетевых культурных инициатив. Прошло два конкурса, поддержаны 42 проекта.

⁴⁴ Примером культурной жизни, созданной Соросом, стал Ульяновск, в котором в 2013 на базе Ульяновской областной научной библиотеки им. В. И. Ленина был открыт Центр патронатом Института толерантности, базирующегося в московской Библиотеке иностранной литературы им. М. И. Рудомино, то есть Гениевой Е. Ю. Спустя некоторое время после открытия данный центр пополнился детской литературой из «Детского проекта» Людмилы Улицкой, в которой может проследиваться пропаганда однополой любви и педофилии. Всего в адрес библиотеки поступило 13 наименований книг. Вопросы вызвали восемь изданий. Отрывки из книг: «Мужчина, которому женщина не досталась, берет в “жены” мальчика. Мальчик-жена выполняет в доме все женские функции, а когда достигает

профинансированы в основном инновационные проекты Поволжского региона в сфере культуры; проведена презентация проектов в рамках программы «Культурная столица» в Кирове (Вятке).

Стоит обратить внимание на тот факт, что в рамках проекта «Встречи на границах», осуществляемого вместе с Библиотекой Конгресса США⁴⁵, был проведен конкурс «Освоение Сибири».

взрослости, становится воином и может сам жениться. Если повезет – на женщине. А нет – так тоже заводит себе мальчика». В книге, как норма, подается гомосексуализм, но это не все. Как бы между делом, детям рассказывают о том, что: «А вот в Африке педофилия – это норма». На церемонии открытия центра Гениева неоднократно подчеркивала инновационность проекта (об инновациях не устают повторять и представители администрации Ульяновской области, в том числе и в официальных документах, подготовленных с участием К. Разлогова и Терри Санделла). Фонд «Ульяновск – культурная столица», созданный в рамках соросовской культурной стратегии, сотрудничает с Гёте-Институтом в Москве, Фондом имени Роберта Боша в котором реализуется программа «Менеджеры в сфере культуры Фонда имени Роберта Боша в Российской Федерации». «Миссия менеджеров культуры фонда им. Роберта Боша заключается в проведении семинаров для руководителей учреждений культуры, осуществлении межкультурных проектов в поддержку современного искусства, в сотрудничестве с Немецким культурным центром им. Гёте... Стипендиат получает возможность инициировать и реализовать инновационные проекты с тем, чтобы представить культурное разнообразие Германии в Российской Федерации, прежде всего искусство молодых авторов и молодежную творческую среду Германии», – пишет К. Штифенхофер. «Они (стипендиаты. – *авт.*) работают в отдельных региональных культурных администрациях, которые находятся в процессе разработки стратегий культурной политики как составной части региональной программы развития и цели создания международных контактных сетей». [<http://www.bosch-stiftung.de/content/language2/html/24439.asp>]. Мы видим, что программы социального развития и стратегии культурной политики российских регионов составлялись под контролем «иностранных консультантов».

⁴⁵ **Новосибирская программа «ВСТРЕЧА НА ГРАНИЦАХ»** – совместная с Библиотекой Конгресса США программа направлена на создание англо-русской цифровой библиотеки, посвященной истории освоения и заселения американского Запада, Сибири и Дальнего Востока. На сайте «Встреча на границах» (www.frontiers.loc.gov) размещаются материалы американских и российских архивов, библиотек и музеев. Открыт российский сайт «Освоение Сибири» (www.sibheritage.nsc.ru), на котором представлены более двух десятков музейных коллекций и научных описаний. Коллекции содержат изображения и полнотекстовые базы данных (всего 1 690 документов, из них 3 653 графических файла, 40 видеофрагментов). **Мобильная цифровая лаборатория** создана на базе Новосибирского отделения на средства Библиотеки Конгресса США (2001–2002). В ней и про-

«Цель конкурса – составление каталогов музейных, библиотечных и архивных коллекций, посвященных истории освоения Сибири». Учитывая **особый интерес к Сибири** в США в этот период, можно предполагать, что материалы «конкурса» могли интересовать не только жюри. Программа Сороса **«Малые города России – Стратегические ресурсы муниципального развития»** также имела цели, расположенные, кажется, за пределами науки. Это была «разработка стратегии муниципального развития»: «Мониторинг проводился для повышения эффективности разработки стратегий муниципального развития и проверки соблюдения условий *грантовых соглашений*. Эксперты программы и ресурсных центров посетили 38 муниципальных образований, ставших участниками программы в 2001 году; провели консультации для глав и сотрудников муниципальных администраций, работников консалтинговых фирм»⁴⁶.

водилась высококачественная оцифровка коллекций сибирских библиотек, архивов в Западной Сибири, отобранных Библиотекой Конгресса США для размещения на сайте «Встреча на границах». Проведена оцифровка коллекций научной библиотеки Иркутского государственного университета – материалов этнофотоэкспедиции по Саяно-Алтаю и создание веб-каталога. 27 лидеров НКО – журналистов, юристов, ученых из Новосибирска, Томска, Иркутска, Улан-Удэ, Барнаула, Кемерово, Красноярска, Челябинска – приняли участие в 9 международных конференциях в Киеве, Харькове, Душанбе, Самарканде, Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде и Самаре. **Проект «Сибирский стандарт – Siberian Dimensions»**. На сервере «Освоение Сибири. Информационные ресурсы» внедрялась пилотная система применения международных электронных стандартов представления в глобальных сетях объектов культурного наследия Сибири.

⁴⁶ **Сорос участвовал в создании Президентской программы подготовки – управленческих кадров для организации народного хозяйства РФ.** Цель программы создание федерального резерва высококвалифицированных, компетентных специалистов, способных обеспечить развитие предприятий всех отраслей экономики России. В рамках Президентской программы руководители предприятий реального сектора экономики России, отобранные на конкурсной основе, проходят 5–6 месячную подготовку в лучших российских образовательных учреждениях по основным экономическим специализациям и совершенствуют знания языка предполагаемой страны стажировки. В 2002 году сотрудники Президентской программы совместно с программой «Малые города России» осуществили проекты, направленные на повышение квалификации руководителей предприятий (обучился 91 человек), ведущих свою деятельность на территории муниципальных образований – участников программы «Малые города России», а также подготовку руководителей информационно-консультационных центров поддержки малого бизнеса (обучились представители 19 малых муниципальных образований). См. также **Семинары в Институте Альберта Швейцера.**

Среди образовательных проектов Сороса стоит выделить «Северо-Запад: территория и практика открытого образования». Его цель – выявление в Северо-Западном регионе педагогов-новаторов, внедряющих новые педагогические технологии, формирование профессионального сообщества, развитие инновационного движения. Была создана сеть модельных школ, реализующих технологию открытого образования, проведен семинар для группы педагогов; был издан учебник «Открытое образование для открытого общества» и состоялся молодежный форум программы «Дебаты» по теме: «Соловки: проблемы взаимоотношений власти и общества», а также Всероссийская конференция: «**Война и травма**». Нет сомнения, что это была массивная идеологическая и культурная интервенция, начинавшая, по сути, реформу образования, дала и уродливые плоды «просвещения», которые мы до сих пор пожинаем.

Проблема формирования культурного пространства города и направление на развитие *культурного туризма* так же было привнесено Соросом. Культурный туризм сегодня – важнейшее направление административной деятельности регионов. Вместе с тем сам по себе «Культурный проект» рассматривался Соросом «как катализатор социальных изменений» (именно так назывался цикл семинаров, проведенных в трех регионах России – на Северо-Западе, в Поволжье и Сибири). Целью проекта «Danceability» «является *устранение стереотипов*, препятствующих культурному и артистическому *многообразию* в искусстве»; Международный

Американский Институт Альберта Швейцера, поддержанный Соросом, совместно с сетевой программой «Общественное здоровье» организует семинары, конференции, лекции по проблемам общественного здоровья (здоровья открытого общества). Гранты на поездки получили 26 специалистов. Сетевые программы их институций: женская международная сетевая программа поддержка сообщества экспертов по гендерной проблематике, способных влиять на принятие решений как на федеральном, так и на региональном уровнях; формирование основ гендерной политики (Gender Public Policy); содействие развитию гендерных образовательных программ на всех уровнях образования: дошкольного, среднего, высшего и последипломного; содействие развитию информационных ресурсов по гендерной тематике; круглые столы: «Женщина в современной русской литературе и СМИ», «Гендерная политика в России и за рубежом», «Методология и методика преподавания основ гендерной теории в системе образования», «Гендерная проблематика в исторической науке», «Общество, семья, молодежь: проблемы гендерной социализации и стереотипизации», «Гендер и коммуникации» и др. совместно с мегапроектом «Развитие образования в России».

художественный проект **«PLATFORM»**⁴⁷ помог молодым артистам российского «Формального театра» и монгольского национально-академического драматического театра им. Д. Натсагдори обменяться опытом, установить творческие контакты; специальная программа фестиваля **«Гендерная интервенция»** была посвящена фильмам, созданным при поддержке сетевой программы «Гендерная политика и СМИ»; конференция: **«Культурная политика государств постсоветского пространства»** также была успешно проведена, как и семинар: **«Современное искусство в городской среде: территория и интеракция»**.

Конечно, институциями Сороса поддерживались те или иные персоналии, работающие на его концепцию сетевой культурной «открытости». В частности, персонального проекта был удостоен К. Малевич (проект **«Посвящается Малевичу»**). Цель программы – «привлечение внимания к историческим местам, связанным с жизнью и деятельностью К. С. Малевича, содействие их охране, реставрации, включению в маршруты культурного туризма». Был создан документальный фильм «Возвращение в Ничто»; установлена мемориальная доска Казимиру Малевичу на доме Мятлевых, где в 1923 – 1935 годы жил художник. Аналогичной системой мероприятий может «похвастаться» и Государственный литературный музей в программах, связанных с личной памятью литератора (см. циклы мероприятий, посвященные юбилеям С. Маршак, О. Мандельштама).

Программа «Культура» предусматривала и *лабораторию культурной журналистики по проблемам создания центра современной культуры*. Был проведен **передвижной фестиваль-лаборатория независимых театров и новой драмы «SIB-ALTER»**. Цели проекта – развитие межрегиональных и международных общественных связей в сфере культуры, установление новых форм партнерства театров и драматургов, открытие Сибири для европейского культурного сообщества; проект **«ФЕСТМАШИНА»** предусматривал семинар для арт-менеджеров *этнических* проектов, журналистов, пишущих о культуре; мастер-классы, круглые столы в рамках международного фестиваля этнических искусств «Живая вода»; проект **«Oneworld в Сибири: Новое измерение»** включал (в рамках пятого Международного фестиваля «Встречи в Сибири») и семинар по разработке моделей сотрудничества европейских фестива-

⁴⁷ Режиссер и руководитель «Гоголь-центра» К. Серебренников с его фестивалем «Территория» и проектом «Платформа» категорически не оригинален – тут прямое повторение культур-соросовских идей и названий.

лей документального кино («One world», «Febiofestival», Прага; «Human rights», filmfestival, Польша). Одна из главных тем – документальное кино и события в «горячих точках» планеты. «От культурных событий – к культурной политике»; новый менеджмент традиционных ремесел Сибири «*Handy-made Cultural Policy*»; «Люди на границах. Человек в объективе» – все это соросовские инициативы (в рамках второго проекта состоялась международная фотоэкспедиция по Саянам и Алтаю с целью создания средствами документальной фотографии «антропологического портрета региона», – Горный Алтай, Хакасия, Горная Шория, Тыва). Многие инициативы сопровождались фотовыставками – в Новосибирске, Москве, Красноярске, Горно-Алтайске; медиапрезентации в Бишкеке, Душанбе, Баку, Ашхабаде, Лондоне.

Совершенно очевидно, что смена культурного языка была неизбежна при такой культурной интервенции, поддерживаемой серьезным финансированием. И, увы, она не отражала никаких реалий русской культуры (ее символический капитал использовался только в рекламе). Нашу культуру заполнили «платформы», фесты, дос-спектакли, территории, акции, современное искусство, актуальное искусство, культурный туризм, этнокультурный туризм, культурное проектирование, грант, информационная культуры, фотопроекты, фестивали-лаборатории и просто лаборатории, школы культурной журналистики и даже новая драма – все это предлагалось в качестве новой культуры России, и все это стало «плотью» и обыденностью нашей культуры. Появились термины «креативный класс», «культурные территории», культурные индустрии и культурные практики, культурное лидерство, отражающие изменение культурной реальности и сознания. Сегодня они повсеместно распространены – не только среди «продвинутых» художников, кураторов и продюсеров.

Безусловно, в настоящее время можно говорить уже не просто о «подражании Соросу», но и о нашем собственном развитии, хотя это развитие далеко не всегда приобрело у нас «свой» отеческий характер. (Например, появление такого направления в нашей культуре, как стрит-арт – англ. *Street art*, уличное искусство, – с его урбанистическим характером, его приемами граффити и трафарета). Так, в старинном русском городке Боровске Калужской области, живет художник Владимир Овчинников, который рисует на стенах и окнах заброшенных домов, на фасадах и панелях, – рисует «фрески» старого города. Они вписывают в реалии городской среды XXI века ушедшие городские типы, интерьеры, продуктовые лавки

прошлых веков; он создал «глобус» Боровска, рисует и портреты знаменитых горожан и самых обычных жителей, как например, на одних домах – Циолковского, Владимира Храброго, князя Пожарского, а на других – соседку, или неизвестную «морячку» [22]. Но такие художники – скорее исключение из общего потока, в котором по-прежнему заимствованное и перенесенное преобладает над осмысленно своим.

Центры современного искусства, конечно, там, где работал Сорос, существуют по-прежнему, и часто их деятельность сопровождается эстетическими и этическими скандалами. Деятельность Марата Гельмана в Перми, работа Ельцин Центра и Центра современного искусства в Екатеринбурге не раз привлекали к себе скандальное внимание. А такие «продвинутые» Соросом регионы, как Красноярск в Сибири, Ульяновск, Нижний Новгород, Воронеж – в Поволжье – остаются значимыми местами «новой культуры» (безусловно, мы говорим об общей тенденции, понимая, что в каждое конкретное явление культуры и искусства стоит рассматривать отдельно). Типичным культурным продуктом с «соросовским клеймом» можно считать, например, проект 2010 года двух региональных культурных институций – фонда «Культурная столица Поволжья» («дитя» Сороса) в Ульяновске и Приволжского филиала Государственного центра современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде (куратор Анна Гор). Это был спектакль «Не бывает нулевого риска» французского режиссера Джудит Демоль по книге Патрика Буве «In suti» («На месте»). Премьера спектакля состоялась в рамках Международного конгресса «Культура как ресурс модернизации».

Европейский театр уже не одно десятилетие осваивает как «индустриальные территории», брошенные и полуразрушенные здания фабрик, больниц, гостиниц, городскую канализацию, так и открытые неатеатральные помещения. Этот театр называют *environment theatre*.

Этот тип театра нашей критикой полагается разрушителем «устойчивых стереотипов», «альтернативным» – он противостоит «театру с колоннами и бархатными креслами», олицетворяющему государственный официальный репертуарный театр. Спектакль показывался в подвальной части Нижегородского кремлевского Арсенала.

Длинное, узкое и мало освещенное подвальное помещение становится местом действия, а вся эта «подвальная эстетика», с точки зрения апологетов, является идеальным местом для идеи проекта –

в нем говорят «про тоталитаризм и капитализм, про роботизацию человека и массовый террор»⁴⁸.

Атмосфера спектакля тревожная: зрителя встречают актеры в красной униформе, забирают все личные вещи и запирают в ящик под ключ (проявление тоталитаризма, насилия). Далее начинается путешествие по отсекам мрачного помещения – новые территории открываются для зрителя постепенно, превращая его, например, в толпу, которую «сдерживают красные полицейские...»; это «путешествие в подвалы подсознания воспринимается как галлюциногенный трип по концентрированным кругам ада, где Вергилий и центурион – это одно лицо» [68].

В спектакле заняты 12 актеров: шесть мужчин и шесть женщин. «Одетые в красные френчи со знаком нуля на рукаве, они одновременно и монолитное действующее лицо – хор, и гиды-полицейские, ведущие публику во все новые и новые помещения. Они и хранители порядка, и его нарушители» [68]. В руках у красных униформистов – айпады. Работающие, подключенные к сети. Они также нужны зрителю, чтобы изображенными в них знаками помочь ориентироваться. Более десяти пространств открывается публике, и в каждом из них, буквально за поворотом коридора, их ждет нечто, порожденное «цивилизацией рынка». Артисты читают «стерильный стих», «авангардный текст» – гневные отповеди-высказывания по теме террора и манипуляций массовым сознанием, о капитализме, который закабальет человека. Некая женщина в реальности сна взорвет себя вместе с Вселенной, а просто Адам станет страстно просить человечество, цивилизация которого исчерпала себя, начать с нуля свою историю.

Этот спектакль для сочувствующей критики стал проявлением новой тенденции в современном театре – сопротивления капитализму (начал ее Миндаускас Карбаускис «Будденброками» в РАМТе). Сама Джудит Демоль, «изучающая опыт лагерного театра на Колыме», «смогла принести на российскую сцену опасную во всех отношениях, но столь необходимую для гражданского самосознания тему – отказ от манипуляций, которые воздействуют на людей через рекламу и госполитику, через культивируемый в нас страх террора, ксенофобию, через ценности эпохи потребления» [68]. И критик-апологет ничуть не сомневается, что все эти «ценности» есть следствие все того же принципа «открытого общества»,

⁴⁸ В Омске в 2010 году был поставлен спектакль Пятого театра про «Норд-Ост» и снят с репертуара, поскольку местные власти посчитали, что террористов не стоит выпускать на сцену, тем самым «героизировать».

призывающего госполитику сменить на гражданские инициативы: «Текст Патрика Буве, разумеется, выражает крайне катастрофическое состояние ума современного европейца. “Мы сбились с пути” – к этой максиме можно свести философию француза; через его судорожный текст сквозит смертельный испуг, страх и трепет перед лицом самой жизни. Страх парализует, страх сочится сквозь текст и передается зрителю, для которого *акт тотального театра* срифмован **с актом государственного насилия над частным человеком**. Метод нагнетания страха драматург берет у тех, кого он “обличает”, – системы массового подавления и контроля. <...> Художник нам признается в симпатии к террору. Он настолько ненавидит систему и капиталистическое рабство, мир супермаркета и рекламы, что он вынужденно сочувствует адской машинке, готовой здесь все разорвать. С системой, роботизацией человека может эффективно бороться только тотальная анархия... Неслучайно так много места Буве уделяет в конце своего бесконечного текста теме шаманства, язычества, камлания. Такого триумфа иррационального цивилизация ни запретить, ни подвергнуть контролю не может – значит, никакой террор в принципе неостановим, если не устранять причину раздражения “террориста”, а только его самого. <...> Спектакль включает надежда, надежда, “хотя бы на то, что путь жертвы и самоосознание себя как жертвы, быть может, мучительнее и сложнее иных путей, но точнее и душеспасительней» [68]. Эстетическое любование террором (вплоть до «композиции мертвых тел» как результата теракта) – тоже вполне освоено буржуазной культурой, включающей внутрь себя и *протест против капитализма*. Борцы с капитализмом – часто и сами часть капиталистической буржуазности.

Настойчивое внедрение идеи неизбежности «нового» в годы культурной интервенции одновременно сопровождалось мыслью об изношенности прежних культурных форм, о «культурном конце» (как следствии «конца политического» – «конца империи»). Идея была многими воспринята с тем же *оптимизмом*, как и «земля – крестьянам» после Октября 1917-го. Но, безусловно, Сорос не рассчитывал ни на массы, ни на обывателя. Он собирал вокруг своего Фонда (и одновременно строил) **креативный класс**. Были ли у нас интеллектуальные силы, на которые он мог опираться? Безусловно были. И среди них сразу же выдвинулись по направлению к Соросу те, кто уже в советское время занимался вопросами не идеологии, а **методологии**. Так, в начале 50-х годов на философском факультете МГУ возник Московский методологи-

ческий кружок (ММК) – неформальное объединение методологов, которые за сорок лет создали разветвленную систему представлений, взглядов, идей, которую назвали **системомыследеятельностной методологией** (СМД-методология). Многие, прошедшие эту школу ученые, полагали себя не наследниками советской академической науки, но представителями «частного предприятия в сфере свободной мысли», манифестирующими свое родство отнюдь не со Страховым и Леонтьевым, но с «неклассическим подходом» в современной европейской мысли»⁴⁹.

Сорос – не просто «неклассичен», он как раз технологичен: он знает финансовую систему и систему управления, он предлагает вненациональную схему работы общественных систем, он связывает историю с изменениями мышления человека. В определенном смысле у него нет философии, но есть «система». Да, в XXI веке такое возможно, и такое востребовано. О своей «кровной» связи с Соросом методологи, собственно, говорили и сами: «После первого знакомства с книгой у нас было ощущение, что мы готовы подписаться едва ли не под каждой ее страницей» [35].

Собственно, как для Сороса, так и для методологов, первая реальность – эта реальность сознания (основные мировоззренческие позиции), а также соотношение мышления и реальности. Строго говоря, сама по себе установка отнюдь не нова и вполне философски точна: «Я мыслю – значит я существую». Весь вопрос в том, в рамках чего происходит процесс мышления. «Основной идеей является предубеждение в представлениях участников, которое влечет за собой разрыв между ожиданиями и фактическим ходом событий, без него результатом было бы скорее равновесие, чем процесс исторических изменений... Перед тем как начать свой анализ, я должен ввести одну важную поправку. До сих пор я говорил о процессе изменений, который был сначала самоусиливающимся, а в конце саморазрушающимся...» [73, с. 48]. **Деятельностный контекст** – для методологов сверхважен. «Писать – это значит действовать» [73, с. 10] – им трудно не разделять эту формулу Сороса.

Книга Сороса и была воспринята как определенная методология, как методологическая по сущности своей (что верно). Сорос

⁴⁹ См., в частности, *Карнозова Л., Рац М.* Читая Сороса. (К характеристике культурно-исторической ситуации. Основной вопрос философии. Типология общественных систем. Эволюция и развитие. К самоопределению в современной культурно-исторической ситуации.) [<http://www.fondgp.ru/lib/journals/vm/1992/1-2/v921krz0l>].

разъяснил, а ним согласились, что «текущие трудности нашей страны, а с ней и всего мира не поддаются разрешению в рамках **господствующих мировоззренческих установок** и требует пересмотра представлений о мире в целом» [35].

Какой была «господствующая мировоззренческая установка» у советской эпохи? «Социализм в отдельной взятой стране» строится и может быть построен, свобода – регулируется, идеология – цензурируется, народ – живет все лучше и лучше (если сравнивать с собственной жизнью прежних поколений, а не с Европой), государство – могущественное и влиятельное в мире... Партийная элита сама же объявила «перестройку», начав революцию «сверху».

В рамках марксистской философской парадигмы главным вопросом философии был вопрос о соотношении бытия и сознания (бытие определяло сознание), а потому основным вопросом, подлежащим пересмотру, оказывался все тот же, но названный более сниженными терминами: вместо бытия – реальность, а вместо сознания – мышление. Вопрос переведен, так сказать, снова в более технологический ряд: мышление, реальность. Вот-вот и вместо «народа» и «коллектива» появится «индивид» и «гражданское общество». И Сорос, и методологи, были согласны и здесь: в вопросе о важности соотношения мышления с реальностью.

Итак, есть понимание того, что любой новый процесс должен начинаться с господства конкретных мировоззренческих установок. Установки должны меняться с ходом движения процесса: от первоначального усиления к их последующему саморазрушению. То есть с определенной периодичностью появляется новое соотношение мышления и реальности. Но, конечно, все должно завершаться действием – теоретические затруднения переводятся из смыслового ряда в оргдеятельностный план (и обратно). Деятельность Сороса вполне отвечает этим установкам методологов: сначала Сорос видит, что нужно описать теоретически переход соцстран от закрытого общества к открытому, но, чтобы сделать такое описание, он начинает *деятельность*, то есть создает в СССР, Польше, Венгрии филиалы Фонда, затачивая их работу на «преодоление тоталитарного наследия». И его практики оказываются успешными: «В качестве практика я преуспел там, где потерпел неудачу в качестве теоретика. Мой практический успех придал мне смелости и завоевал мне некоторый авторитет, что позволило мне вернуться к попыткам облечь мой подход в теоретическую форму» [73, с. 205]. Конечно, ничего нового в теории Сорос не предлагает и смешно считать его «философом» – перед **нами все тот же старый знакомый** –

позитивизм, только в упаковке XX–XXI-го века (совсем облегченный, модернизированный под новые технологии).

Итак, ценности открытого общества – плюрализм, толерантность, демократия, свобода, критическое мышление – противопоставлены Соросом догматическому мышлению и тоталитарному обществу. Критическое мышление – это еще и мышление проектное: «Человек должен научиться мыслить в категориях не только реально существующего, но и того, что могло бы быть. В этом случае анализу подлежит не только сущее, но и бесконечный ряд возможностей» [73, с. 52].

Что же обеспечило такой колоссальный успех Сороса в России? Что внутри России было готово принимать его идеологию и **сетевую методологию** столь нерелективно, – следуя прямо его же «методичке»: **запустить самоусиливающийся критицизм, который сам себя приведет к саморазрушению?**

Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса) работал в России, повторим, с 1987 года официально (книгу его читали, как мы знаем с 1991 год). В 2002 году, подводя итоги своей пятнадцатилетней деятельности, Сорос говорил, что «не намерен останавливать свою благотворительную деятельность, а собираюсь лишь **преобразовать мой Фонд в российские организации**, которые будут всячески поддерживать вместе с другими благотворителями, в том числе и российскими» (здесь и далее выделено мной. – К. К.) [54, с. 1]⁵⁰. За 15 лет вложено в проекты в России больше миллиарда долларов, две трети – в российскую глубинку⁵¹. Все эти годы Фонд поддерживал в нашей стране организации, деятельность которых направлена на построение гражданского общества... «Организации, созданные при активной поддержке Фонда Сороса, пользуются огромным авторитетом в профессиональном сообществе и **нередко воспринимаются как государственные структуры** (например, “Интерньюс”, Институт развития прессы, Ассоциация “Малых городов России”)» [54, с. 2].

Своей деятельностью Фонд Сороса показал эффективность механизма софинансирования проектов, привлечения средств наших партнеров: «Мы работали как с федеральным правительством, так и с региональными властями. Важно подчеркнуть, что за эти годы Фонд сознательно стремился перейти от поддержки какой-

⁵⁰ Отчет издан, кстати, методологами – некоммерческим научным фондом «Институт развития им. Г. П. Щедровицкого.

⁵¹ Выше мы уже говорили, что эти вложенные деньги совершенно необязательно являлись, собственно финансовыми средствами Дж. Сороса.

то одной школы, одной общественной организации к поддержке больших структурообразующих программ и программных направлений, разработка и внедрение которых должны были неизбежно повлечь за собой изменения гораздо более глубокие, чем просто поддержка отдельно взятого направления в культуре, образовании, построении гражданского общества. Выделение Фондом Сороса 100 миллионов долларов на 33 центра Интернет привело к тому, что теперь вслед за Соросом Всемирный банк выделяет сотни миллионов долларов на интернетизацию университетов во всех областях России. Нам дороги все наши программы и проекты: от многомиллионного мегапроекта «Развитие образования в России» до маленького детского музея «Дед Мазай» в усадьбе Карабиха» [54, с. 2].

Сегодня мы фактически признали, что развитие образования в России на деньги Всемирного банка стало угрозой национальной безопасности России, но повернуть в сторону создания национальной школы мы так и не можем, опутанные международными обязательствами⁵². Именно «работа с сознанием», при отсутствии в СССР **сетевого культурного опыта, при смене парадигмы «от центра к периферии» на парадигму все равны, все самостоятельны и все с суверенитетом** – именно «работа с сознанием», тех, кто принимает решения, позволила Соросу внедрить либеральные культурные практики и долгосрочные стратегии.

Влияние Сороса было всеобъемлющим и эффективным (с учетом ситуации, когда ученые с докторскими степенями торговали на рынках, а шоковую терапию в экономике мало кто выдержал). Сегодня мы видим, что у нас уже нет государственной издательской сети (нет ни одного государственного издательства, а все стали «альтернативными», финансируемыми при этом из госбюджета).

Главные стратегические гуманитарные артерии страны были под соросовской опекой-контролем: образование, здравоохранение, культура, информационные технологии, гражданское общество, правовое государство, современный арт-рынок. К сожалению, государственные культурные институции, в отличие от Сороса, не проводят «сканирования» русских культурных и интеллектуальных ресурсов, по-прежнему не понимая важности национального просвещения и национального способа мышления.

Но нельзя не признать, если Соросу (и другим, как Британскому совету по культуре) удалось изменить культурный язык и

⁵² К сожалению, мы не имеем возможности говорить о национальной общеобразовательной школе, хотя отдаем себе отчет в том, что формирование самосознания человека начинается именно в школе.

культурное мышления, то для них в нашей стране была уже подготовлена почва.

Мы помним о факторах проигрыша в холодной войне СССР, о работе американских спецслужб и т. д., о хозяйничанье (при Горбачёве) американских «специалистов» во всех областях, об ограблении страны, но все же сосредоточимся на культуре, в которой происходили реальная реинституционализация культурно-практической и культурно-идеологической деятельности. Ведь очевидно, что без того, что в стране есть реальный человеческий ресурс – некое сообщество людей, готовых принять воздействие соросовской «мягкой силы» (гуманитарные стратегические интервенции, воспринимаемые как «реформы») – без наличия такого человеческого ресурса Сорос ничего бы не сделал (не стоит, конечно, умалять и тот фактор, что в 90-е годы Сорос дал возможность буквально выживать – а некоторым и очень хорошо жить – тем, кто с ним сотрудничал, при тотальном обнищании работников интеллектуального и творческого труда).

Да, принято говорить, что в обществе действовали две культурно-политические силы. В реальности, конечно, их было больше. Но, повторю, в начале перестройки все культурные силы полагали неизбежным и необходимым сломать (либеральный вариант событий) или изменить, перенастроить (патриотический вариант) всю систему советской культуры. Так что если говорить о тотальном крушении принципов советской культуры, то в этом поучаствовали с разной степенью активности все, относящие себя к творческой интеллигенции.

Второй важный момент, который нельзя не учитывать – это существование культурного подполья в позднее советское время. И оно, выйдя в свободное пространство истории, сыграло значительную роль в формировании идеологии новой культуры.

Советское культурно-интеллектуальное подполье было разным, но в нем доминировало, конечно, отнюдь не русское мировоззрение. Большая часть выросшего внутри него категорически была ориентирована на западную философию, культурологию, прочие психокультурные практики. Повторяю, такие русские интеллектуалы, как Н. Ильин, Н. Калягин, Л. Бородин, К. Бутырин составляли очевидное меньшинство возможно и потому, что «вкус к своему», «к отеческим гробам» выкорчевывался на протяжении всего XX века.

Уверенность в том, что «представление о свободном обществе принадлежит философии либерализма и исторически разворачивалось вокруг основополагающей для европейской культуры цен-

ности свободы» [11], – уверенность, что на Западе есть «свободное общество» (а у нас нет), что *ценность свободы* – исключительно европейская, что *ценность личности* – также исключительно европейская, – эти уверенности тотально разделяло и большинство интеллектуалов культурно-философского подполья нашей страны по имени СССР. Европейская классическая философия для советского интеллигента была доступнее, нежели философия русская, некоторые имена которой если и «допускались», то весьма в специфическом трактовании. Культурологические и философские интуиции опирались на какие угодно имена, кроме отечественных. Тут есть и объективные причины – добывание в исторической толще *знания о себе* требовало гораздо большего труда, чем пользование готовыми западными книгами, опирающимися на концепцию «свободного общества». Одолеть Н. Н. Страхова было под силу только двум-трем людям, а вот прочитать П. Фейерабенда – много проще. К тому же в советском подполье активно работал принцип «запретного плода», который сладок. Казалось (и многим кажется до сих пор), что они уже ушли далеко «вперед» в своих интуициях, а классик-Страхов, конечно, весьма тяжел по тщательности мысли, основательности системы доказательств, что изучать его попросту не хватало философской воли и человеческого терпения. Если Страхов утверждал, что актуализация русского духа возможно всегда – это «есть раскрытие его еще не использованных возможностей, или потенциала» [26, с. 201], то раскрывать его, страховский, неиспользованный потенциал часто было попросту некому (против соросовских институций стояли художники-одиночки). Представление о том, что «сохранить наши духовные богатства без обновления духа» невозможно – это, конечно, указывает на природу обновления и его почву. Казалось бы, сегодня мы тоже только и слышим – *сохраним* традиции, *сохраним* устои, *сохраним* высокую культуру, – но в реальной культурной практике они не доминируют (устои и традиции), и часто те, кто озвучивает в публичном пространстве свою «верность традиции», не имеют внутреннего личностного опыта ее постижения. Мало того, сегодня «русский дух» все чаще готовы рассматривать как категорию не историческую, не операбельную для практиков жизни; но, скорее, как метафору, которой допустимо пользоваться поэтам: *Здесь русский дух / Здесь Русью пахнет*.

Категорию «дух» отдали христианству, изгнали из современной культуры и философии. Сравним два размышления: Н. Ильина о Страхове и его категории «духа» и Фейерабенда П. («Наука в свободном обществе»). «Русский дух, то есть дух русского чело-

века, – пишет Н. П. Ильин, – не направит его против подлинных, существенных устоев (или начал) русской жизни. Другое дело, что “устой”, оправданные на определенном этапе русской истории, но все-таки, по своей сути, преходящие – рано или поздно не выдержат тяжести новой исторической ситуации. Русский дух может обратиться против этих временных устоев, против своих собственных исторических проявлений, потерявших всякую актуальность, ставших препятствием для самобытного развития, – **но он никогда не обратится против своей глубинной сущности; его “самоотрицание” никогда не превратится в самоотречение, всегда будет, по своей внутренней сути, самоутверждением.** Добавим, что внутреннее отречение русского человека от русского духа (то есть от самого себя, от своей существенности, если использовать термин И. В. Киреевского) нередко начинается с “гипотезы”, что в русском духе “есть нечто саморазрушительное”. За этой гипотезой, когда она набирает достаточное число адептов, как раз и следует действительное разрушение русской жизни, которое затем, с помощью тех или иных софизмов, выдается за “подтверждение гипотезы» [26, с. 202].

Первенство духа и также признание за духом реальной исторической силы есть краеугольные камни и русского типа культурного самосознания. Ничего подобного мы не найдем ни у Сороса, спекулятивно пользующегося некоторыми философскими категориями (мысль, деятельность, человек), ни у его «учеников». Вся концепция культуры Сороса направлена по существу – то есть по духу – против русской национальной культуры и национальных культур иных народов.

Вопросами духа как источника веры и русской культуры занимались все наиболее значимые философы, культурологи, писатели современности.

Вопросами прагматическими предлагали заниматься западные философы и методологи.

Первое – труднее. Второе – доступнее. Первое не имеет немедленного «весомого, грубого и зримого» результата, а подчиняет себе всего человека и всю его жизнь (творчество становится и испытанием духа). Второе, напротив, дает быстрый результат и быстрое изменение (как *свирепая нагота* или *непристойное красноречие*).

Согласно идеям американского методолога, «свободным является общество, в **котором все традиции** (и связанные с ними **практики**. – выделено мной. – К. К.) **имеют равные права и доступ к центрам власти**, что отличается от обычного определения, которое гласит, что индивиды обладают равными правами на достиже-

ние положения, заданного некоторой особой традицией... Традиция получает эти права не за то значение... которое она имеет для посторонних людей, а за то, что она придает смысл жизни тем, кто участвует в ней» [86].

Существенным здесь нам кажется утверждение, что традиция связана с жизнью людей, которые ей живут и в ней живут – связана с глубиной человеческой личности. Но американский методолог явно делает акцент на практичности и прагматичности вопроса: традиции имеют равные права и доступ к центрам власти!

Такая прагматика вполне может быть взята нами на вооружение, как очень важна и для понимания того, почему же новая либеральная традиция смогла доминировать в эпоху культурного шока. Мы уже показали, – потому, что имела доступ к центрам власти (административной и финансовой). У нас часть общества давно живет с ощущением, что в России **не все традиции** имеют равные права, а уж тем более равный доступ к центрам власти! Но... «у нас у всех **есть равные права на то, чтобы собственными усилиями приобщиться к традиции**»: у всех есть равное право читать Пушкина и воспитывать детей – в той или иной религиозной традиции... Но вот дальше долгие годы не работали никакие культурные механизмы, обеспечивающие равные права равным финансированием.

Итак, **новая культурная сетевая стратегия**, привнесенная в нашу страну, опиралась на:

- доступ к центрам власти, а значит ресурсам материальным (центральной и региональной, ставшей серьезным ресурсом для продвижения новых культурных идей от центра в регионы, региональная реформа как децентрализация – это ответ на централизацию советской эпохи);
- основных культурных сетевых институций, многие из которых являются «дочками» соросовских структур (с точки зрения де-факто, а не только де-юре);
- проектное мышление как часть сетевого культурного сознания;
- важным ресурсом социал-культурных перемен стали «элитарные» русские маргиналы.

В 1995 году вышла хрестоматия «нового российского самосознания», представляющая из себя комплект их четырех книг под общим названием «ИНОЕ»⁵³.

⁵³ В проекте «Иное» приняли участие: Михаил Гефтер, Теодор Шанин, Ксения Касьянова, Эдуард Кульпин, Вячеслав Глазычев, Александр Панарин, Олег Генисаретский, Симон Кордонский, Владимир Махнач, Сергей Кургиян, Владимир Малявин, Глеб Павловский, Борис Капустин, Шамиль

Составители и авторы мыслили свой труд как «метакнигу», которая представляла, в отличие от советских коллективистских подходов, своего рода авторский взгляд (с его главным качеством – *оригинальностью*) на культуру, историю, философию, тесно между собой переплетенных и дающих *интеллектуальный образ России* начала 90-х годов. «Россия как предмет» (том 1), «Россия как субъект» (том 2), «Россия как идея» (том 3)⁵⁴. Предваряя издание «Апологией составителя» Сергей Чернышев (сотрудник соросовского Фонда) пишет: «...**Было проведено сканирование интеллектуальных ресурсов страны.** В рамках единого издания сознательно объединили свои работы три десятка лидеров и творцов новых направлений общественной мысли, идеологий, научных и методологических школ. Получилась четырехтомная “метакнига”, задающая многомерное концептуальное пространство, в котором только и становится возможной. Здесь стоит обратить внимание на важные детали: авторы метакниги претендовали на создание нового концептуального пространства, полагая себя лидерами новых школ, среди которых вновь стоит акцентировать внимание на школе философско-методологической, направленной на выработку стратегии развития России. «Иное» – философский пароход, который возвращается на родину»⁵⁵ [96].

А с другой стороны, в общество был запущен проект «поис-

Султанов, Сергей Чернышев, Татьяна Ворожейкина, Андрей Фадин, Владимир Каганский, Сергей Лёзов, Алексей Кара-Мурза, Вадим Цымбурский, Захирджан Кучкаров, Александр Филиппов, Петр Щедровицкий, Андрей Белоусов, Дмитрий Галковский, Вячеслав Ушаков, Вадим Радаев, Диакон Андрей Кураев, Владимир Пастухов, Сергей Медведев. С. Чернышев говорил, что он искал «иных», а потому в трех томах не было «классиков» – Авринцева, Хоружего, Зиновьева. По более прозаическим причинам не было «иного» – Ярослава Кузьмина, создававшего тогда Высшую школу экономики, методолога Сергея Попова (автора брошюры «Мышление в зоне риска»), а также авторов «Русской системы» А. Фурсова и Пивоварова. При этом, «собранные в книге тексты принадлежат авторам, имеющим мало общего и чрезвычайно много различий, порой драматических. Это личности с весьма разнонаправленными, а часто несовместимыми (как кажется) иерархиями ценностей» [96].

⁵⁴ Оставим без комментариев, а только поставим под вопрос корректность формулировки «Россия как предмет» и т. д. «Иное», в результате, поместилось в три тома.

⁵⁵ Проект был осуществлен при поддержке первого вице-премьера Георгия Хижи и группы предпринимателей. В группу инициаторов проекта входили Андрей Белоусов, Андрей Клепач, Захирджан Кучкаров, Джахан Поллыева, Вадим Радаев, Шамиль Султанов, Андрей Фадин.

ка русской идеи», и влияние этого социального заказа на авторов книги проявилось в том, что они полагали, что в их лице философский пароход, на котором высланы были так называемые религиозные философы, снова вернется на родину.

В 2001 году инициатор проекта Сергей Чернышев издает книгу «Корпоративное предпринимательство: от смысла к предмету», где вспоминает и «Иное»: «Я полагал, что возможно, не гожусь в глашатаи русской идеи, но могу оказаться полезным в **роли конструктора**. Речь идет **о конструировании пространства** взаимодействия талантливых теоретиков, **методологов** и **идеологов** (которые в то время общаться друг с другом не могли или не хотели). Цель – выговорить новые русские слова устами многих, соборно» [97].

Таким образом, «становление нового русского самосознания» происходило в пространстве конструирования его, чтобы собранный новый конструктор запустил процессы «огромной духовной мощности». На чем же могло базироваться «новое русское самосознание»?

С точки зрения руководителя проекта С. Чернышева, в начале 90-х годов в России было около тридцати «важных альтернативных, предметно ориентированных теорий или ценностных инвариантов, или идеальных идиотических конструкций – неких точек зрения на общество. ...Мы решили собрать в явном виде все доступные точки зрения, не учет каждой из которых был чреват последствиями» [96].

Напомним реалии жизни: 1992 год. На дворе гайдаровская реформа в виде «шоковой терапии», рост цен возрос в 30–40 раз при неизменившемся уровне зарплат. Господствовала в жизни идеология «иного не дано». Шоковая терапия манифестировалась как единственно верный путь в будущее, когда «настоящее», как известно, реформировалась по лекалам МВФ и американских специалистов в области рыночной экономики. Собственно, в первом томе «Иного» была размещена статья А. Фадына «Модернизация через катастрофу?», в которой автор и пытался осмыслить этот самый горячий опыт реальности реформ. Наверное, в то время было мало исследователей, которые не начинали бы мыслить с вопроса о «крахе коммунизма» и интерпретации перестройки и постперестройки.

В трех томах «Иного» отразились самые различные течения мысли, кроме одного – национально-русского, хотя в ряде

работ о некоторых исторических аспектах этого течения и шла речь⁵⁶. Учитывая, что собирание проекта заняло три года (1992–1995), а составитель и автор антологии С. Чернышев работал в структуре Сороса, нам представляется необходимым понять его мотивацию. Составитель и вдохновитель антологии в ряде интервью и в Предисловии высказался весьма явно, определяя *характер* данного трехтомного труда: «Я не искал умных, я искал *иных*. В частности, не обращался к “живым классикам” типа Аверинцева, Зиновьева, Хоружего, которые и без “Иного” всем известны. Была другая, куда более нерешаемая задача: найти и собрать в едином поле зрения новые концепции, которые (независимо от степени личной известности их авторов) к началу 90-х еще *не вошли* в культурный обиход...» [96]. Задача тем не менее была вполне амбициозная – формирование *метаидеологии* нового времени, то есть задача вполне глобалистская. Этапы *инакомыслия* в России автор, опираясь на личный опыт, видел так: с 1983 по 1987 год интеллектуалы его типа «работали с поколением отцов». В элите, в том числе среди «старцев» партаппарата, искали, по сути, контрэлиту – тех, кто готов был их слушать и получить из их рук реформистскую идеологию

⁵⁶ «Ставилась задача представить наиболее полный набор ортогональных векторов, чтобы понять мерность того пространства, в котором мы движемся, *выстраиваем стратегии и играем во всякие игры с властными структурами*. ...Это было, скорее, не начало великих проектов, а их конец. Целое поколение инакомыслящих сделало все, что могло, и торжественно издохло как единая сила, оставив надгробный четырехтомник завещаний». Иного «Иного» не дано... – вспоминает С. Чернышев. – Четвертый том носил справочный характер Приложений. Первый том – экспертно-теоретический, где авторы излагают некое объективное *знание*, и даже если это знание не оформлено как теория, то, по крайней мере, молчаливо предполагается, что в принципе можно это знание доэксплицировать в формальную аксиоматическую систему, включающую аксиомы, неопределяемые понятия и логику дедуктивного доказательства.

Второй том заключал работы системщиков, методологов, политологов, которые занимались *методами* работы с действующими и рефлексирющими субъектами. Столпам академического и экспертного сообщества было совершенно понятно только одно: то, что эти существа говорят и делают – очень сомнительно с классически-научной точки зрения.

А третий том – это совсем уж ненаучные люди со срывами куда-то в литературщину, которые прорекали некие идеи безо всяких попыток объяснить, откуда они взялись. Его страницам оказалась доверена последняя прижизненная работа Михаила Яковлевича Гефтера, которую он смонтировал из старых фрагментов, кое-что дописав. Туда же ворвался Глеб Павловский со своей замечательной песнью о “Беловежском человеке”» [98].

(на данном этапе не было цели выбросить с корабля современности вместе с Марксом и Гегелем, например, оборонку, как никто не был заинтересован в изменении конфигурации «братства народов») ⁵⁷. С «отцами» если что и получилось – так это *личное проникновение в коридоры власти*. С 1987 по 1995, – говорит Чернышев, – опирались на поколение сверстников, которое готово было к социальной и интеллектуальной активности: «Иное» стало завершением этого взаимодействия ⁵⁸.

⁵⁷ Сергей Борисович Чернышев в 1983–1987 гг. – соавтор серии закрытых Докладов руководству страны на тему формирования реформистской идеологии и стратегии предстоящих перемен, в ходе обсуждения которой состоялось свыше ста встреч с деятелями ЦК КПСС и правительства. В 1985–1991 гг. – один из инициаторов и участник проекта «Космический щит», в том числе по подготовке политических и экономических рамок для разработки американо-советской космической системы ПРО. Проект был инициирован встречами с руководством «Херитидж фаундейшн», являющимся мозговым трестом администрации президента Рейгана. В 1987–1990 гг., один из трех создателей Международного фонда «Культурная инициатива» (Фонд Сороса), и первый ответственный секретарь его Правления. В 1988–1989 гг. (одновременно с работой у Сороса, и есть основания полагать, по его инициативе), он инициирует проект «Открытый сектор в советской экономике». В рамках проекта осуществляется формирование международного комитета экспертов из 16 стран под патронатом председателя Совета министров СССР Н. И. Рыжкова. В шести проблемных группах работали свыше 60-ти руководителей министерств и ведомств, ведущих экономистов, социологов, юристов. Цель проекта – «создание системы многовалютных шлюзов, зон и полюсов роста для эволюционной модернизации советской хозяйственной системы». В 1989–1994 он – президент интеллектуального клуба «Гуманус», одновременно с 1991 по 1997 год руководитель аналитического департамента Внешнеполитической ассоциации – координатор «Клуба бессмертных». Именно в это время и идет работа над ИНЫМ, а далее – разработчик «Русского журнала» в интернете, профессор Высшей школы экономики и пр.

⁵⁸ «Итак, был сделан следующий шаг к тому, чтобы от безуспешного ожидания от властей, что те станут субъектом, спросят у нас совета, получают от нас модели, повествующие о том, как на самом деле устроена социальная, экономическая, хозяйственная и иная реальность, – перейти к созданию такой протосубъектной организации, которая по странной блажи Сороса, распоряжаясь некоторым капиталом, экспертным образом воздействовала бы на точки развития общества, превратив всех, кто кричал громче всех: «Я знаю, что надо делать и как надо делать!» – в экспертов. Мы им сказали: «Давайте, ребята!» Для многих из них это пребывание в экспертной роли кончилось крахом личным, часто моральным. Я не хочу об этом сейчас говорить, это отдельная история... К сожалению, не все члены правления фонда смогли удержаться на высоте заявленной модели. Часть вскоре занялась

Безусловная «смена вех» как смена тактики произошла при появлении Сороса в кругах «иных интеллектуалов»⁵⁹. И для этого были основания, поскольку они, по сути, вслед за Соросом, выстраивали не философские основания мировоззрения для реформ, но создавали управленческие «модельные системы». «Мы поняли, что нужно пытаться реализовать все самим. Первый этап реализации модельных представлений был связан с тем, что мы *хотели найти субъект и всучить ему эти представления в роли советников, заодно трудоустроиться в этой почетной роли советников*⁶⁰ (курсив здесь и далее мой. – К. К.). Кстати, этот чисто российский способ действия и по сей день жив и очень популярен... Этот путь потерпел крах, мы поняли, что *такого субъекта нет*. Тот субъект, который есть, не нуждается в советниках, субъектом не является, моделями не пользуется» [94].

Выход был найден: было решено, что они сами создадут нужную им структуру. Этой структурой стал **Международный фонд имени Карла Маркса** (по аналогии с немецкими фондами Аденауэра и Эберта⁶¹) и пребывал таковой «структурой», «пока не встретили Джорджа Сороса и не решили, что Сорос ничуть не хуже Маркса, а денег у него больше. Была построена довольно уникальная структура. У меня в папочке лежит документ: бумага 1987 года с тисненой печатью нотариуса из Нью-Йорка, в соответствии с которой Сорос уполномочивает меня принимать решения о трудоустройстве на работу в фонд “Культурная инициатива”» [там же]. Из работы Чернышева «Собственная Россия. Очерк национальной программы», мы узнаем, летом 1987 года *по тактическим причинам* был взят курс на формирование Международного фонда «Культурная инициатива»,

проталкиванием собственных проектов, другая отправилась к Соросу с протянутой рукой за внеконкурсными “грантами” по знакомству. Это послужило спусковым механизмом конфликтов, постоянно сопровождавших работу фонда в дальнейшем. В разгар первого из них, в июле 1991 года, я оттуда ушел, сохранив глубокую симпатию к автору “Алхимии финансов”» [98].

⁵⁹ «В скорости Сорос обнаружил, что экономическая дирекция по своему вкладу догнала его собственный вклад, что послужило зерном раздора и последующего конфликта. Я не отвечаю за раздор и конфликт этого фонда, ибо в самом конце декабря 89-го года, отработав два с половиной года его исполнительным директором, сдал полномочия более перспективному кадру, а именно – Вячеславу Леонидовичу Глазычеву...» – пишет С. Чернышев [94].

⁶⁰ Проект, который хотели «всучить» заинтересованному «субъекту», назывался «После коммунизма».

⁶¹ Фонд Аденауэра и Эберта.

учрежденного американским Фондом Сороса и советскими Фондом культуры и Фондом мира, о чем мы уже говорили выше.

Если «национальная программа» начиналась с Фонда *Маркса*, то стоит задать вопрос: была ли она национальной? С другой стороны, если «Иное» было «концом» модернизаторской интеллектуальной работы, то можно предположить, что все-таки часть участников уже обладала такой «методологией», которая оказалась вскоре востребованной на рынке и без задачи построения метаидеологии. Метаидеология оказалась категорически не нужна, когда интеллектуальный рынок заполнили «идеи Сороса»⁶² о разнообразии, толерантности, глобальности сетевых структур. Метаидеология оказалась не востребована и потому, что на Россию обрушился постмодернизм, принципиально разрушающий любые иерархические структуры, строящий свое продвижение по всем направлениям через тысячи мнений, уничтоживший всякую культурную централизацию и вписывающий отечественную культуру в «европейский» (а вернее – в глобалистский под видом «европейского») – культурный контекст.

Точкой в проекте «Иное» стала дискуссия на Крите, в рамках симпозиума «*Tertium datur. Россия как страна среднего мира*», где участники встретились уже лицом друг к другу, результатом чего стала «драма» непонимания и невозможности договориться [81]. Это был финал работы со «своим поколением». Тем не менее в 1992 году поколение было собрано в «Иное», хотя было ясно, что тексты статей, собранные под одной обложкой, уже свидетельствовали о невозможности договориться, так как это были личности «с весьма разнонаправленными, а часто несовместимыми (как кажется) иерархиями ценностей» [94].

Вместе с тем составитель «Иного», собиравший его тома, понимал, что «радикальное расширение концептуального пространства» все же произошло. «Какой видится Россия?» Россия – «предмет-инорог», и этот «предмет» «имеет собственный онтологический статус, свое смысловое пространство, отличное как от задворок Запада, так и от предбанника Востока. Полнокровное, органичное Бытие, а не ублюдочную “самобытность”» [96]. Скажем сразу, что допущены были принципиальные ошибки в стиле мышления: Россия, конечно, – не *предмет*. Но самая фантастическая интеллектуальная подмена произошла в другом: если Россия имеет собственный

⁶² В данном и иных случаях, под «идеями Сороса» я имею некую новую смену идеологических установок и парадигм, источником которых был уже и не только Дж. Сорос. Сорос тут скорее «лицо собирательное».

бытийственный статус, собственное, отдельное от Запада смысловое пространство, то отчего же «самобытность» ее видится «ублюдочной», то есть исключительно негативистской (о национальном нигилизме мы будем говорить дальше)?! Поиски некоего «третьего» пути не удались, в чем составитель, как мы говорили выше, признавался и сам.

Наше глубокое убеждение: нельзя по «методичкам Сороса» описать и создать «полнокровное, органичное Бытие» для России, потому как (выше мы об этом уже говорили) Сорос – категорический противник и враг всякого органичного бытия, каковым является бытие национальное. Не случайно все в том же Предисловии, С. Чернышев пользуется словарем Сороса: «В этой ситуации задачей-максимум является *возрождение культуры смыслоделания, возделывания духовной почвы*. <...> Россия никогда не была общностью по крови. А общность по духу, пусть суррогатную, мы утратили. Что остается? Общие газы? <...> Население сгрудилось у трубы, по которой в закатную сторону течет, оскудевая, первичное и вторичное сырье; навстречу, снисходительно блестя сникерсными обертками, плывет-сплавляется ширпотребный ленд-лиз. Черная, вязкая нефть сочится по венам страны. А небесные артерии перерезаны или забиты тромбами. Но материализм в России мог существовать только как духовное движение. В натуральном виде он шансов не имеет. Тут царство идеализма, доходящего до идиотизма: русский “софтвар” (буквально – *мягкий продукт, компьютерная программа*. – К. К.) фатально предшествует “хардверу» (материальная часть ЭВМ. – К. К.)» [96].

Культура *смыслоделания* не является культурой самопознания (личности, нации), и она не может быть синонимом «возделывания духовной почвы», поскольку сама *почва никак не определена*. Процесс мышления, конечно, включает в себя и рационализм, и интуицию, но и ими не исчерпывается категория духа. При этом будем помнить, что русский дух всегда добровольно и естественно воспринимал только такие «европейские влияния», если они «пробудили те струны и силы, которые *уже* хранились в русских душах», а сами европейские идеи в русских умах «развивались, видоизменялись и изнашивались» [76, с. 161].

1.6. Доминирующие культурные типы

Мы уже говорили о трех культурных типах (патриотическом, либеральном, национальном), определяющих как историческую, так и современную художественную и социокультурную повестку. Вместе с тем каждый из этих типов опирается на свой основной концепт – комплекс констант и идей, – который отражается в культурном самосознании его носителей.

Патриотический тип в период с 80-х годов XX века до сегодняшнего периода опирался и опирается на такой ансамбль идей: о соборности и поглощении ею личности; на идею государства и государственности, отчизнолюбие и патриотизм, традиционность культурных форм и норм.

И публицисты, и художники полагали «соборность» одновременно предшественницей и культуро-преемницей утраченного советского коллективизма. Однако и в поздний советский период, когда «славянофилы» были уже введены в исторический и культурный контекст, «соборность» не была уже принципиальной новостью. Но совершенно особенное значение она приобретает в 90-е годы прошлого века и остается привлекательной поныне: «*сѣборньѣ*» – значит «совместный, всеобщий», «вселенский» [75, с. 638]; *соборный* – «общий, ко всем относящийся» [58, с. 627]. Слово «соборность» не популярно нигде в иной среде, кроме как у авторов православной, почвенной ориентации. Слово «соборный» в современном художественном пространстве вытеснено словом «тотальный». Полный, всеохватывающий, всеобъемлющий, или, как сказали бы в советскую эпоху, – «всеобщий», «всенародный», вместо, например, «тотального диктанта». У нас есть «тотальная война», «тотальная раскраска», «тотальное шоу», «тотальный контроль», «тотальный спектакль», «тотальный ребрендинг». Понятием «соборный», повторяю, – пользуются в основном носители патриотического культурного типа.

Идея соборности не могла не быть мифологизирована, так как современность ухватывает ее «вершки» – злостность, а не «корешки» – тот уровень познания, что требует серьезной интеллектуальной работы. За «соборность» представители русского культурного типа как за веревку держались в эпоху культурной интервенции 90-х. Держались в точь так, как «старые зрители» Московского Художественного театра после Октября 1917-го года. От МХТ ждали чего-то очень «важного, устойчивого, наверно даже вечного» [23, с. 15] – ждали в ту пору, когда только что отгремели

массовые театральные действия «Взятие Зимнего», когда мейерхольдовский «Великолепный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммерлинка («ревнивый муж заставляет собственную жену переспать со всем селом, чтобы не ревновать ни к кому» [72], – как трактует автор, отбрасывая мейерхольдовское сочувствие женщине) поразил воображение публики странной конструкцией: станками из скатов, площадок, вращающихся дверей, лестниц и колес; когда любители-синеглазники своим семитысячным отрядом утопили страну в литературно-художественных пафосных монтажах, считая себя не только новейшим, но и главным искусством.

Но «вечно хотелось», несмотря на то, что на дворе стоял НЭП. В искусстве Художественного театра «старые зрители» искали опору и для сопротивления активному натиску нэпмана. «Как примирить настоящее искусство с жизнью, так, чтобы одно влияло на другое? Как сделать искусство действенным? Как слить жизнь и искусство, чтобы не было искусств “на час”, “вечером”, а всегда?» – этими вопросами заканчивает свое письмо в МХТ Удинцев Б. Д., постоянный зритель, юрист, племянник Мамина-Сибиряка [83].

Вечности и надежности так же хотелось всем тем, на кого наступала новая реальность с ее приватизациями и культурными взрывами 90-х.

Соборность привлекала как основа мироздания, память о котором еще в советские годы хранил, например, М. М. Пришвин (1873–1954): «...По замыслу Божию есть соборность существ, в которой раскрывается Бог <...> Эта соборность строится не хаотически, а по Божьему плану, в котором всякому существу указано свое место: и земле, и небу, и траве, и деревьям, и рыбам, и человеку. Соборность эта держится через взаимную связь входящих в нее существ» [57].

Историки, такие как И. Фроянов, А. Богачев, видели развертывание этого понятия в веках: «...Русский этнос, русские славяне во времена Киевской Руси прошли замечательную школу коллективизма и соборной демократии, которая возникала благодаря крещению Руси. <...> Православная вера, православная церковь как нельзя более соответствовали и соответствуют глубинным качествам и свойствам русского этноса. Соборность ведь – та же коллективность, так что одно соединилось с другим. И если русский коллективизм до принятия христианства имел больше бытовой характер, то с принятием христианства он приобрел метафизический, мистический, сакральный характер. С поры крещения Руси русская соборная церковь и русский православный люд, живущий на коллективистских началах, сошлись в гармонии, которая, между

прочим, не поколеблена еще и до сих пор» [90]. А тот же И. Я. Фроянов показал, что «русская соборность» сохранялась в нашей деревне вплоть до начала XXI века, проявляясь через «помощь соседям, односельчанам в большой, тяжелой работе», угощения стариков и одиноких (намыть их в бане – «святая обязанность»), через бережливую память о человеке даже тогда, когда не было уже и живых свидетелей (о них рассказывают предания) [12].

Для современного исследователя И. А. Есаулова «соборность» – центральная концептуальная категория при рассмотрении «соборного начала» в русской литературе. Ее (соборность) исследователь видит в поэтике «Капитанской дочки» Пушкина, «Воине и мире» Толстого, даже «христоцентризм и соборность» находит у Салтыкова-Щедрина – вплоть до **религиозного** вектора советской литературы: «При всех, порой существенных, отличиях между различными периодами “советскости” есть некоторый *минимальный* набор (или система) общих аксиологических ориентиров, которые и позволяют говорить именно о “советскости” как об определенном *духовном* феномене XX столетия. Сюда входит, в частности, доктрина *коллективизма* и особая *оригинальная вера*, подкрепляемая своим собственным *мифологическим пантеоном*» [19].

О мифологичности идеологии социалистического государства А. Ф. Лосев писал в двадцатые годы в «Диалектика мифа»: «...Если собственная оригинальная вера заставила атеиста отрицать религиозные предметы, то это значит, что <...> он – тоже верующий, но *только иной религии* <...>. Фактически имея свою собственную веру, но на словах обманывая других <...> будто у него никакой веры нет, он дает, в сущности, непроанализированный сгусток аффективного напора и слепого нападения» [46, с. 498–499]. В доктрине коллективизма, действительно, видят проявление соборности, но и сама категория «соборности» сегодня мифологизирована и поэтизирована.

Поэтизация «соборности» внутри патриотического культурного типа связана с открывающимся русским простором, с которым художник чувствует родство, с убранством и атмосферой православного храма. В. И. Белов (1932–2012) о церковном пении говорит в таком духе: «*Оно пеленало, оно окутывало как вновь крещаемых, так и готовящихся отойти к Богу. Тепло, уютно становилось душе человека от этого пения. Тут и жалость, и сострадание для обиженных и увечных, тут и надежда, тут и сдерживающее увещивание для слишком нетерпеливых, непоседливых, рвущихся в бой или на повседневный труд ради хлеба насущного*» [3, с. 63]. Вологодский

поэт Александр Романов (1930–1999), которого цитирует в статье о соборности Л. Яцкевич, полагает, по наблюдению исследователя, истоки соборного единства русских – в крестьянстве, потеряв родство с которым мы утрачиваем «*вековую власть мужицкого родства*»:

*Я – писец опустевшей деревни,
Но лари моих дней не пусты.
Чем древнее слова, тем согревней,
И стихи ткутся, будто холсты.*

***Я искатель своих родословий
И туда сквозь века проберусь,
Где на пашне Микула веселый
Обнимал краснощекую Русь.***

*И в земле нетореной, раздольной,
Петухами еще не воспет.
Воссиял из мужицких ладоней
Над холмами тесовый рассвет.*

[106].

Безусловно, не дело поэта думать о соборности как о патриотической константе нашей культуры. Он передает знание о ней через ощущения и образы. Но нам важно услышать тех, кто по-прежнему полагает, что «формула» славянофила А. С. Хомякова не подлежит никакой научной рефлексии и дана *навсегда*. Как нельзя не усомниться, например, в уверенном выводе И. А. Есаулова, сказанном о Пушкине: «<...> Добавим только, что именно в силу особой значимости для русской культуры этого автора и *наша соборная душа стала* посредством этого “спасительного катарсиса” более чистой и более свободной»⁶³ (выделено мной. – К. К.) [19]. «Наш соборная душа» – это тоже мифологема и интеллектуальный штамп, о котором мы начинали выше разговор, а теперь продолжим.

В патриотическом концепте русской культуры «соборность» привлекательна тем, что содержит в себе *этос культуры* – то есть совокупность ряда *моральных императивов*, которые приняты были как в церковной, так и в мирской жизни, и отражены непосред-

⁶³ Есаулов ссылается на о. Сергия Булгакова, утверждавшего, что трагическая гибель Пушкина «явилась катарсисом в его трагической жизни, очищенная и свободная вознеслась душа Пушкина». *Булгаков С. Жребий Пушкина / Пушкин в русской философской критике*. М. 1990. С. 288.

редственно в художественных произведениях, что мы и показали выше. Первым таким императивом соборности можно считать требование общения в любви, бескорыстии и братстве, – требование, привлекательное своей позитивной устремленностью. Нет сомнения, что выдержать это требование в реальности культурной жизни весьма трудно, но тем не менее конкретно-историческое его признание – это факт. Этос культуры данного типа, таким образом, требовал ответа и на вопрос: «Работает ли художник, публицист, критик *соборно* – на благо русского общества?» Реальная культурная картина, в которой последователи и ученики Сороса меняли ее дискурс, безусловно, делала данный вопрос остро актуальным.

Массовое неучастие многих писателей (советский тип культуры представляла, прежде всего, «армия» писателей – Союз писателей СССР и его преемник СП России даже после разделения и дробления представлял самую большую творческую организацию) – неучастие в переформатировании культуры, действительно, было формой этического и эстетического протеста.

Соборность была привлекательна и еще по одной причине: это понятие русской философии впервые было применено славянофилом А. С. Хомяковым и указывало на связь культуры, мысли и Церкви, реальное возрождение которых началось в 90-е годы XX века (исчезла стена, воздвигнутая после 1917-го года, перед русской славянофильской и так называемой религиозной философией, которая была не осмыслена, но скорее растащена на цитаты, потому как предоставляла возможность говорить о себе и мире другими, не материалистически-марксистскими, словами). Девятый член Символа веры гласит: «Во едину Святую, *Соборную* и Апостольскую Церковь». Он будто «освящает» славянофильскую мысль, положившую «соборность» в основании русской философии.

Далее понятие было широко использовано Вл. Соловьёвым, Н. Ф. Фёдоровым, С. Н. Булгаковым, Е. Н. Трубецким, Н. А. Бердяевым, П. А. Флоренским (так называемыми религиозными философами). «Пафос соборности, – говорит исследователь В. В. Лазарев, дающий своеобразную схему преемственности, – основное и наиболее общее самоощущение в славянофильстве. У К. С. Аксакова выражением соборности служит “хоровое начало”, где личность не подавлена, но только лишена эгоизма. В славянофильской гносеологии (а затем у Фёдорова) соборность есть критерий познания, в противоположность картезианскому *cogito*: не “я мыслю”, но “мы мыслим”, т. е. в общении, через взаимную любовь в Боге доказывается мое бытие. Для Хомякова дух церковной соборности есть

одновременно и дух свободы, единство Церкви понимается им как согласие личных свобод. Соборность Православной Церкви противопоставляется им и католической авторитарности, и протестантскому индивидуализму. Вл. Соловьёв подытожил воспринятое им представление славянофилов в формуле: католицизм есть единство без свободы; протестантизм – свобода без единства; православие – единство в свободе и свобода в единстве... Булгаков воспринял идею соборности из православного учения о Св. Троице, которая есть “предвечная соборность”. Напротив, многие интеллигентские теории и практика коллективизма, имеющие высший идеал не в любви, а в “солидарности”, представляют собою лжесоборность [5, с. 39]. ...Бердяев видит в соборности саму идею Церкви и церковного спасения: “Есть круговая соборная ответственность всех людей за всех, каждого за весь мир, все люди – братья по несчастью, все люди участвовали в первородном грехе, и каждый может спастись лишь вместе с миром” [6, с. 190]. Бердяев указывает на непередаваемость понятия “соборность” на другие языки и для западного его усвоения вводит термин “коммюнитарность” (от франц. commune – община, коммуна). Соборность он признает существенно-русской идеей и близость к ней находит лишь у немногих мыслителей Запада. В русском коммунизме, по Бердяеву, восторжествовал вместо духовной соборности безликий коллективизм, который был деформацией русской идеи. Г. В. Флоровский в утопическом и не утопическом социализме в России усматривает “подсознательную и заблудившуюся жажду соборности” [88, с. 339]» [45].

Конечно, творческое сознание представителя патриотического культурного типа вполне удовлетворялось более простыми формулировками и связями, нежели цитируемый нами автор энциклопедической статьи. Для обыденного культурного сознания время критического отношения и разделения «зерен от плевел» не пришло и до сих пор, и все названные философы пребывают в общей научной «куче». Считающих себя носителями традиций русской культуры ничуть не смущала – выговоренная в другом «Словаре» – славянофильская итоговая мысль: «*Соборность* – от Святого Духа, и **низводит ее на уровень национального единства, культурной традиции** или же общинного коллективизма означает угадать ее духовную суть и подменять родовым сознанием» (выделено мной. – К. К.) [99]. То есть **славянофильская соборность как раз всячески противостоит национальному культурному типу, объявляя национальный уровень и национальную культурную традицию – уровнем низведения (понижения)**. Это важное наблюдение. Запомним его.

Некоторые мифы, которыми живет до сих пор культурно-патриотическое сообщество, являются результатом непонимания сложных процессов внутри собственной культуры. Выделение в славянофильской философии культуры⁶⁴ только принципа «соборности» как **всё** определяющего и центрального в русской культуре, привело на самом-то деле к историческому проигрышу культурных патриотов. Между хомяковской «соборностью» и советским коллективизмом было легко проводить близкие аналогии (что и понятно, так как опирались на свой собственный опыт коллективизма и вполне оправданное проведение таких аналогий), потому, как и для славянофилов, и для советско-русских писателей **человечество, а не конкретный русский народ было высшей ценностью⁶⁵, но, одновременно, в коллективизме и соборности видели общий христианский корень. За этим следовала самая главная философская, да и жизненно-тактическая ошибка: личность поглощалась.** Поглощалась соборностью, коллективизмом, как прежде – религиозностью.

Личность поглощалась, как мы уже говорили, и *всечеловечеством* («человечеством», интернационалом, «классом», «общечеловеческими ценностями»).

Представление **о народе как существе коллективном** было озвучено до славянофилов, – озвучено П. Я. Чаадаевым, но, как говорит Н. П. Ильин, он только повторил то, что уже было высказано на Западе, в частности Ж. Ж. Руссо в получившем всемирную известность трактате «Об Общественном договоре» (1762). Здесь сообщалось, что народ, образующий «гражданскую общину», «есть не что иное, как коллективное существо», или «условная личность»⁶⁶. Был ли первоисточником Чаадаева знаменитый трактат Руссо или какое-то другое произведение другого автора,

⁶⁴ Он называет ранних славянофилов первыми культур-философами, а так же замечает, что термин «культура» не использовался славянофилами, как, впрочем, и их предшественниками, поскольку синонимом слову «культура» были для них «просвещение» и «образование».

⁶⁵ Н. П. Ильин, насколько нам известно, первым об этом писал в критике славянофильства, рассматривая младо-славянофильский культ человечества, которое для них было выше принципа народности-национальности. «Возрождение» славянофильства на новом этапе в таком масштабе и вполне закономерно – ведь большевицкий интернационализм тоже культивировал «интересы всего человечества», пусть и «угнетенного».

⁶⁶ Характерно, отмечает Н. П. Ильин, что все подобного рода места трактата Руссо старательно выписывал и Карл Маркс. См.: *Руссо Ж. Ж. Трактаты*. М. : Наука. 1969. С. 161, 168 и др.

не так уж важно. Важно иное: хотя не Чаадаев придумал химеру «коллективного существа» со своим «личным я», но именно он, как доказал Н. П. Ильин, «импортировал эту химеру в русскую философию» [28, с. 79].

Изложим обстоятельную и доказательную работу Н. П. Ильина.

Зачем же Чаадаеву понадобилось «коллективное существо»? Ответ достаточно ясен: в этой химере Чаадаев нашел (пусть даже у «безбожного» Руссо) «*мощное оружие против реальной человеческой личности*» [28, с. 79]. Если не получилось у него «растворить личность» прямо в «человечестве», то он решил «растворить» ее сначала в народе. «На деле басманный философ» был противником не космополитизма, а персонализма. Противником лукавым, подменившим истинный персонализм (неразрывно связанный с человеком в его конкретной индивидуальности) мнимым «персонализмом» всяческих «коллективных существ» [28, с. 79–80].

Но что давала Чаадаеву эта подмена? Во-первых, говорит Ильин, – можно в нужный момент подменить народ как «коллективное» существо чем-то *еще более коллективным* – «человечеством», «всемирным разумом» или, скажем, «социальным» как более широким понятием, чем «национальное»⁶⁷. А во-вторых – и в контексте писем Чаадаева это не менее важно – можно сделать следующий ход конем. «Ведь сколько ни говори о «коллективном сознании», оно не становится чем-то реальным; «таковым остается множество индивидуальных сознаний». Но теперь носитель одного из этих сознаний «может попросту присвоить себе право» говорить от имени кого-то более весомого и значительного. «Может говорить от имени народа, церкви, человечества, от имени науки, религии, философии, расширяя свое маленькое “я” до гигантских размеров» [28, с. 79–80].

Крайним выражением такой позиции является уверенность в том, что есть некие *особенные люди* (философы и писатели), которые знают, что «Бог задумал о России» (с бездумным повторением этого «выдающегося афоризма» Вл. Соловьёва сегодня приходится сталкиваться достаточно часто). Мы показали узкое, опасное место в понимании константы «соборности», – того, как присутствует она в современности. Понимание опасности денационализации позволит, надеемся, избежать *абсолютизации* этой, безусловно, важной и определяющей константы патриотического культурного типа.

⁶⁷ Вскоре мы убедимся, что Чаадаев именно так и поступит.

Для культурного патриотического типа существенное значение имеет связь соборности и церковности, соборности и христианства (православия). Действительно, мы уже показали, что «соборность» имеет сугубо христианский корень. Но нам важнее, что эта реальная связь породила сегодня еще один миф, который был уже сформулирован так, и не раз повторен нашими современниками: **«Без православия наша народность – дрянь...»**⁶⁸

Русская культура (как и вся русская жизнь) несколько веков была глубинно связана с Православием. Но характер этих отношений менялся, – особенно с появлением светской культуры, с процессами ее эмансипации от Церкви. Смотреть на эти новые явления только как на катастрофу, столь же неверно, как и не видеть, что христианство было воспринято народом, *племенные качества* которого стали благодатной почвой именно для Евангельской вести. Нелюбовь русских исследователей к собственному дохристианскому периоду основана, как нам представляется, на чрезмерно раздутом в советское время конфликте «язычества» и «христианства», народной культуры (этнической) и классической национальной, – конфликте, вылившимся в новое «возрождение» и удержание мифа о том, что «без Православия наша народность», а значит и русский человек – тоже «дрянь». Все эти процессы требуют серьезнейшей научной рефлексии, как и понимание необходимости христианизации (в допустимых пределах) русского фольклора как дела неизбежного.

Не стоит забывать, что в советский период поощрялось изучение «древнего язычества» хотя бы потому, что государственный атеизм таким образом поддерживался наукой. На наш взгляд, типичной можно полагать тут деятельность академика Б. А. Рыбакова (1908–2001), который изучал славянскую древность⁶⁹. Изучение это имеет вполне современные последствия. Так, нынешнее неоязычество прибегает к его трудам, занимаясь конструированием «исконно славянской религии». Рыбаков «подарил» им бога Рода – которого на самом деле не существовало в «древней религии», но сегодня последователи бога Рода составляют такое серьезное религиозное течение, как «родоверие». Доктор исторических наук Анатолий Новосельцев в 1993 году напечатал статью, в кото-

⁶⁸ Данное утверждение принадлежит А. И. Кошелеву, хотя его часто приписывают А. С. Хомякову, о чем и говорит Н. П. Ильин в цитируемой книге «Трагедия русской философии».

⁶⁹ См. его книги: «Язычество древних славян» (1981) и «Язычество Древней Руси» (1987).

рой, в частности, говорил: «...Происхождение Поднепровской Руси **он** (Рыбаков. – К. К.) **удревнил на много столетий**, возведя ее к геродотовым сколотам (вопреки самому Геродоту). Во втором случае Рыбаков связал летописных Аскольда и Дира с мифическим Кием и, придумав династию Киевичей, фактически ведет речь не о союзе славянских племен в Поднепровье, с VI в. принявшем название Русь, а о государстве, во главе которого стоял киевский князь, ибо династия, правящая в течение нескольких веков, – признак наличия государственности, а не родоплеменного строя (выделено мной. – К. К.)» [50, с. 25].

Оппоненты академика говорили, что он «углубил Киев на полтысячелетия (приписав его основание к концу V в.), хотя, как археолог, он должен был бы знать, что в Киеве нет славянского культурного слоя древнее IX в.» [37]. Это позволило не только властям советской Украины в 1982 году отпраздновать 1500-летие Киева⁷⁰, но и современным этнонационалистам заниматься формированием идеологии независимого от русских «украинского государства» и той самой этнизацией истории, о которой мы говорили выше. Историк Владимир Александрович Коренько (1952–2016) утверждал: «Известно, что излюбленным **этногенетическим мифом украинского национализма** является представление о происхождении украинцев (или восточных славян в целом) от носителей трипольской культуры. Хотя сама идея была высказана еще открывателем трипольских памятников украинским археологом В. Хвойкой, **наибольший вклад в разработку концепции принадлежит Б. Рыбакову**, около тридцати лет возглавлявшему Институт археологии Академии наук СССР. Реконструкция этногенетической преемственности между племенами трипольской культуры и восточными славянами проводилась им в нарушение всех хорошо известных методических процедур» [39].

Изучение национального эпоса, культурной древности, безусловно, не может протекать только в конфликте, в разрыве с христианством, как трудно считать корректной и уверенностью в том, что до христианства русский человек был «не совсем человек». Наиболее глубокими по культуре Древней Руси мы полагаем труды акаде-

⁷⁰ Конечно, решение о такого рода праздновании принимало в начале 80-х ЦК Партии и Правительство СССР. Это было совместное Постановление о праздновании полуторатысячелетнего юбилея Киева в 1982 г. Праздничные мероприятия посетили иностранные делегации, были изданы роскошные юбилейные тома, проведены научные конференции на основе рыбаковской гипотезы.

мика А. М. Панченко (1937–2002), который, в частности, занимался проблемами национального духа, культурного обихода, топики культуры⁷¹. Однако сейчас, – говорит исследователь-филолог, – С. Кибальник, – «общественная и научная позиция А. М. Панченко <...> в период очередного отказа русских от самих себя в культуре и сплошного “перевода с английского” в гуманитарной науке выглядит как важное напоминание о необходимости “самостоянья народа”, так же как и “самостоянья человека”» [40].

Требование отказа от самих себя сегодня выливается уже в крайне негативистские формы: не только «русская культура» невозможна, но и суверенитет как таковой полагается препятствием на некоем пути к демократии и к ее свободам. В январе 2019 года было опубликовано эссе Людмилы Улицкой «Моя страна больна» в «Der Spiegel», где ей было сказано следующее: «Я живу в России. Я русская писательница еврейского происхождения, воспитанная в христианской культуре. Сейчас моя страна находится в состоянии войны с культурой, ценностями гуманизма, свободой личности и идеей прав человека... Моя страна больна агрессивным невежеством, национализмом и имперской манией величия. Мне стыдно за мой невежественный и агрессивный парламент, за мое агрессивное и некомпетентное правительство, за руководящих политиков – сторонников насилия и вероломства, которые метят в супермены. Мне стыдно за всех нас, за наш народ, который растерял нравственные ориентиры» [84]. А поскольку Л. Улицкая всегда была в рядах тех, кто менял и собственную культуру по «методичкам Сороса», то странно слышать о ее стыде «за грехи России» и народе без нравственных ориентиров. Чаадаевские идеи продолжают жить, «расширяя свое маленькое “я” до гигантских размеров».

Очерченный нами круг проблем требует как понимания связи, так и разделения *народности* и *православия*. А это можно сделать, прибегнув к философии, которая и позволяет *осмыслить* специфику этих связей.

⁷¹ См. его статьи «Русская культура в канун Петровских реформ» (исследование системы идей, ценностей и понятий русского общества XVII века); «Ранний Пушкин и русское Православие», где взгляды Пушкина были включены в контекст дискуссии о переводе Библии на современный русский язык в начале XIX века; «Русский поэт, или мирская святость как религиозно-культурная проблема», где сделал интересные наблюдения за процессом восприятия писателей как «мирских святых», что характерно для русской культуры. А также книги: «Русская стихотворная культура XVII в.» – Л., 1973; «О русской истории и культуре». – СПб.: Азбука, 2000.

Повторю, – «крылатая мысль» о русском человеке без Православия как ущербном «материале», принадлежит славянофильскому кругу XIX столетия и, поскольку для обыденно-патриотического культурного сознания славянофила «всегда правы», потому что они славянофилы, формула эта до сегодняшнего дня активно используется и учеными. Собственно, этими идеями вдохновлялся М. М. Дунаев в своем пятитомном труде «Православие и русская литература»⁷², а также из наиболее активных исследователей их придерживается, повторю, И. А. Есаулов⁷³.

Возврат к христианской жизни – только этим, на наш взгляд, могут оправдаться 90-е годы XX столетия, а потому такого рода «аксиомы» были в культуре, скорее всего, неизбежны. Так добивались полного проявления, введения в культуру прежде запрещенного – и *национального чувства*, еще недавно подчиненного интернационализму, и *религиозного* – огражденного стеной атеизма от русского человека. Никто не ставил всерьез вопросы о **национальном** типе христианства (православии); как никто не ставил вопроса

⁷² Вот как пишет М. М. Дунаев о пьесе А. Н. Островского «Гроза»: «Главная опасность для души – страсти, о чем многократно предупреждают Святые Отцы. Архимандрит Киприан (Керн) писал об этом так: “Святоотеческая аскетика в своем многовековом опыте выработала учение о страстях как источнике греха. Отцов-аскетов всегда интересовал первоисточник того или иного греха, а не самое уже осуществленное злое дело. Это последнее есть только продукт глубоко укоренной в нас греховной привычки или страсти, которую эти писатели именуют иногда и «лукавым помыслом» или «лукавым духом»”.

Можно бы сказать, что “Гроза” есть драма обнаружившего себя греха: греха любодения, а затем непростенного греха самоубийства. Но такое утверждение было бы не вполне справедливо, ибо “Гроза” – драма зарождения, развития и возобладания в душе героини тех страстей, которые затем обнаруживают себя в греховных выбросах ее поступков» [18].

⁷³ И. А. Есаулов, конечно, к светской литературе не относит ортодоксальной духовности (творения Святых Отцов), тем не менее, полагает, что «духовную сферу <...>, нужно воспринимать не как разделяющую, а как соединяющую две области: «наши предшественники были «загипнотизированы» разделением светского и духовного. Возможно, духовная катастрофа, и нужна была для того, чтобы увидеть то, что их объединяет» [20]. Тем не менее определенная славянофильская абсолютизации «православности» русской литературы XIX столетия (*соборности, пасхального кода*) у исследователя присутствует: Наша литература «в своем магистральном духовном векторе не противостояла многовековой русской православной традиции, как это долгое время пытались доказать, но, напротив, выростала из этой традиции, из русского пасхального архетипа и идеи соборности» [20].

и об **этнизации** веры, результатом чего стало появление **этнической церкви** на Украине. Принцип нераздельности и неслиянности национально-культурного и религиозного, национально-философского и христианского остался в современности не осмысленным в требуемом культурной реальностью объеме. Полностью растворив русское в православном, культурные патриоты, следующие этой тенденции, подчинили свой личный творческий дух общей православной идее, а потому создано довольно мало произведений, которые можно было бы поставить рядом с классическими произведениями современников. Такими, как «Наш маленький Париж» (1986) Виктора Лихоносова, романами Веры Галактионовой «На острове Буяне» (2003), «5/4 накануне тишины» (2005), «Казенной сказкой» (1994) Олега Павлова (1970–2018), которые, безусловно, содержат в себе классическую высоту. Но возник своеобразный тип «православного творчества», который можно назвать «помощью Церкви», наполненный бытовым благочестием и церковно-нравственными рассказами (помимо писателей, как, например, Владимир Крупин, непосредственно сами священники стали описывать истории своих прихожан и жизнь приходов – отцы Ярослав Шипов, Андрей Ткачев, митрополит Тихон и другие). Редким *исключением* является писатель Вера Галактионова, в творчестве которой наследуется глубинно-философское, магистрально-русское классическое течение: нераздельное, но и неслиянное соотношение художества и православного мировоззрения, как это и было в русской культуре золотого ее века. Если лучшие русские писатели XX века – «деревенщики», создавшие русский культурный остров внутри советского, во многом связанные, конечно, с ним, тем не менее дали нам **национально-крестьянский тип русской культуры в художественной словесности**⁷⁴, то В. Г. Галактионова, входя в мир национально-христианский, смогла соединить своим творчеством как раз порвавшуюся связь времен (исторического и новейшего опыта)⁷⁵.

⁷⁴ Речь идет о творчестве Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина, Б. Можаяева.

Нельзя не отметить и русской ориенталистики внутри советской культуры – речь идет о творчестве Владимира Личутина, Анатолия Байбородина, которые, опираясь на реальные языковые пласты разных местностей, создавали авторские произведения, в которых языковая реальность (узрчатое слово) определяли все.

⁷⁵ См. Галактионова В. Г. Собр. соч. : в 3 т. : Проза. Публицистика. – М. : Русский Мирь, 2014–2015. Т. I : Восстание праха. – 656 с.; Т. II : От четырех ветров приди. – 702 с.; Т. III : Чаша врагу. – М. : КМК, 2018. – 607 с.

Впрочем, этот тип русской культуры внутри советского времени и сегодня воспринимается как специфический (выпадающий из истории литературы) опыт, что мы уже показали выше.

Возвращение к православию, культуре Церкви, к наследию славянофилов в XX-ом и XXI-ом веках было важно. А именно их, «первых Любомудров» – Хомякова, братьев Киреевских, Самарина, заодно помещая и Чаадаева в первый ряд русских философов⁷⁶ – чаще всего изучали и издавали (пусть и не полностью) в позднее советское время⁷⁷. Возвращение к этим принципиально сложным и обширным областям снова оказалось проблемным, нефилософским, а потому весьма неполным и даже мифологичным, что не отменяет ценности самого факта *обращения* как выхода за пределы материалистическо-позитивистской философии.

Именно Н. П. Ильин исследовал логику этого процесса (слияния «православного» и «народного»); он показал, что как А. С. Хомяков, так и И. В. Киреевский, начинающие самостоятельную русскую философию, не смогли очертить *границы* именно философии, а потому *«искали для нее внешней опоры в богословии – и соответственно сводили народность к православию, отличали первую от второго, в лучшем случае, как пассивную “материю” от активной “формы” (выделено мной. – К. К.). Впрочем, даже достоинство народности как “материи” нередко ставилось ими под сомнение...»* Н. П. Ильин цитирует сына славянофила А. С. Хомя-

⁷⁶ См. книгу Б. Н. Тарасова «Непрочитанный Чаадаев, неслышанный Достоевский (Христианская мысль и современное сознание». М, Academia, 1999). В рецензиях на книгу повторялась мысль, что «жесткое противостояние» западника Чаадаева и славянофила Достоевского возможно лишь в «плени короткомыслия», а на самом-то деле первый писал, например, что «Россия если она только уразумеет свое призвание, должна принять на себя инициативу проведения всех великодушных мыслей, ибо она не имеет привязанностей, страстей, идей и интересов Европы», что «Мы, искони были люди смиренные и умы смиренные; так воспитала нас церковь наша. Горе нам, если мы изменим ее мудрому учению», а второй (Достоевский) сформировался во многом под влиянием западной литературы, которая является для него «не только искусством, но и одновременно человековедением, философией, историософией, воплощением многовекового народного опыта». Тем самым автор показывает «условность» всяческих делений и парадоксальность убеждения тех, кто отнесен по разные стороны баррикад в русской культуре [www.liveinternet.ru]. Если что и «объединяет» Достоевского и Чаадаева, так это *их учение о всемирном предназначении России и русских.*

⁷⁷ Ап. Григорьевым и А. С. Хомяковым «занимался», в частности, в советское время научный сотрудник Пушкинского дома Б. Ф. Егоров.

кова – Дмитрия, который определял «вопрос о национальной самобытности как вопрос... о “племенных идиотизмах”» [31, с. 11].

Философия есть наука самосознания. Самосознания как нации (через личности), так и личности как таковой. Одна «ошибка понимания», например, во взгляде на народность, ведет к серьезным, длящимся веками, последствиям. «Конечно, художник может **выразить** это начало (народности. – К. К.) в конкретных образах, историк – **выявить** его действие в исторических процессах и т. д.; но только философ может это начало **осмыслить**, то есть понять его онтологическую природу и экзистенциальное значение. Поэтому судьба понимания начала народности оказалась тесно связанной с судьбой русской философии» [там же]. Так мы подошли еще к двум важнейшим для русского типа культуры (патриотического и национального инварианта) константам: народности и государственности.

Народность литературы, этот «нерв славянофильской философии культуры» [30, с. 241], как мы помним, была взята на вооружение и советской культурной идеологией. Была определенная смелость в том, что литераторы и другие художники, вопреки злобе дня и токам времени, в «лихие 90-е» упрямо говорили о народе, двинув идею народа против культа потребительского индивидуализма «нашего времени». Но они же лишали народность-национальность *личностного* источника, полагая ее вне субъекта, как некую *внешнюю* данность культуры. И в этом тоже нам видится тактическая ошибка.

Принцип (начало) «народности» (или «национальности») ⁷⁸ снова стал **точнейшим маркером культурного самосознания**, позволяющим видеть и понимать культурную реальность. Если он не является для современного художника ключевым (то есть буквально как ключ открывающим вход в мир собственной культуры), то, на мой взгляд, такой художник не является носителем русского культурного самосознания.

Безусловно, принятый стиль мышления, установившийся в начале 90-х годов XX века, когда слова «народ» избегали (избегают часто не только создающие культуру, но и в СМИ, и политики, но об их оперировании словами «народ» и пр. речь тут не идет).

⁷⁸ В отличие от европейской традиции полагать нацию сформировавшейся в XIX столетии, а Россию – страной, где до сих пор нация не сформирована, мы исходим из собственной реальности, а не западных практик: у нас понятие «народности» заключало в себе изначально и понятие национальности (например, у Н. Г. Дебольского, о котором пишет Н. П. Ильин).

«Народ» стал «совком». Народ стал неинтересен, потому как он был исключительно «отсталый», «нелиберальный», «лох», «варварский», «неуспешный» и т. д. Повседневная культура времени была чудовищно антинародна – и это отражалось в литературе, в кино и театре с их засильем Голливуда и «новых европейских форм» – впрочем, эта тенденция не отступила и до сих пор. Виктор Ерофеев, например, – это типичнейший представитель сознательного выворачивания смыслов наизнанку, не обладающий никаким национальным культурным самосознанием, тем не менее **активно использует константы русской культуры, переводя их в нигилистический экстремистский культурный контекст.** Его «Энциклопедия русской души» (как тут не вспомнить «Энциклопедию русской жизни» – Пушкинского «Евгения Онегина») – это попросту морг, в котором разымается на части и мертвится цельное и живое. Читаем: «Метаморфозе подверглось всего-то навсего одно местоимение, затертое словечко, однако “мы” – Николай Второй русской лексики. Напрасно думать, будто наше “мы” состоит из сложения самозначимых “я”. Русское “я” как элемент не жизнестойко и обретаётся исключительно в семейственной молекуле. Выходит, не “я” формирует идею “мы”, но “мы” манифестно и речетворно. **“Мы” плодит убудочных “я”, как мелкую картошку.** Все силы русского правописания – на стороне “мы”, и сколько бы литературных терзаний ни вкладывать в развитие “я”, они не окупятся за недостатком грамматических резервов. Взять, для примера, подсознательное мыканье Платонова и сопротивленческое яканье Набокова, чтобы увидеть разность потенциалов. На “мы” можно гавкать, как Замятин, над “мы” можно хихикать, как Олеша, **но “мы” имеет самодержавное качество, известное под именем “народ”.** “Народ” – одно из самых точных понятий русского языка. Оно п о д р а з у м е в а е т д в о й н о й п е р е н о с ответственности: с “я” на “мы” и с “мы” народ: “мы-они”, внешне-внутренний фактор, что означает вечные поиски не самопознания, а самооправдания. **Слово “народ” зацементировало народ на века.** Несмотря на различия между сословиями, поколениями, полами и областями, **русские – союз потомков, битых кнутом и плетями. Русские – дети пытки. Там, где особенности индивидуальной жизни процветают за счет общественной, народ – метафора или вовсе несуществующее слово. В этой стране оно передает суть неправого дела»** (выделено мной. – К. К.) [21].

Народ противостоит личности. Народ – раб, а русские союз потомков, битых кнутом и плетями. Русские – «дети пытки». Прав-

да сегодня русским как народу приписывается еще одно качество – они сами палачи других народов, сами пытали (недавняя позиция Театра.doc). Оппонировать Ерофееву бессмысленно – он попросту **клеветает** на русский народ, как это делали (и делают) уже несколько веков и внутри России. И за ее пределами.

Даже тотальная открытая борьба с русскими константами (в языке, истории, мысли) В. Ерофеева позволяет нам как раз диагностировать, что между личностью и народом существуют какие-то важные отношения, как и между народом и государством.

Между тем народ и только народ является субъектом истории. Все остальные искусственные конструкты становятся факторами манипуляций и спекуляций (философских и политических). Это важно, принципиально важно и для нашего земного (исторического) бытия, и для христианского понимания смысла истории, личной жизни человека. Подчеркнем, – народность (и культурный национализм, который может быть только духовным) вбирают в себя, заключают в себе и отражают очень важную часть исторической реальности и современности. Именно эти принципы сегодня – самые живые, самые подвижные и действенные (в отличие, например, от современного православно-монархического традиционализма, который лишен именно культурной подвижности и способности отвечать на вызовы времени).

Соборность. Народ. Государство – эти константы русской культуры чрезвычайно важны, и даже гипертрофированно важны в современности для патриотического типа культуры. Они выполняют функцию защиты в культурном самосознании тех, кто понимает себя «наследником славянофилов». Но, как и с «соборностью», говорить об их глубинном и одновременно конкретно-историческом понимании и актуализации в культурном самосознании патриотов можно с оговорками. Здесь снова совершается так же ошибка: «народ» и «государство» часто заслоняют личность. Вопрос «Россия для русских или русские для России?» не может быть решен, пока не будет определено место личности, не продуманы и прочувствованы те тысячи нитей, которые личность связывают с народом и государством. Проблема соотношения в человеческом духе двух начал: личного и народного уже решена в русской философии и воплощена, явлена в личности национальных гениев. Но это совсем не значит, что нам снова и снова не нужно ее решать в конкретных исторических обстоятельствах...

Она была разрешена, например, в Пушкине, который собой выразил весь русский народ, его дух и его идеалы, а потому «душа

Пушкина проросла в нашей истории» [33, с. 62]. Душа Пушкина при этом была душой аристократа – он гордился шестисотлетним своим родом. Но в нашем сословном государстве и в каждом из более низших по рангу сословий имелась «своя собственная аристократия», которая состояла «из совершенно чудесных людей, осознающих себя именно священниками, именно земледельцами, именно ремесленниками. На таких людях держится мир. Никакими посулами, никакими угрозами или насмешками невозможно отвлечь их от любимого дела! Они верят в высшую целесообразность родового занятия; они знают, что Бог любит Своих священников, Своих ремесленников, Своих крестьян. Но дети таких вот именно людей скорее других попадают (то есть попадали до 1917 года) в верхний слой, – призывались к управлению той землей, которую удержали их родители. В царской России двери в высшее сословие никогда не были закрыты наглухо» [33, с. 81].

Утрачен аристократизм? Безусловно утрачен. Как и утрачено вот эта «высшая целесообразность своих занятий», как не работают и социальные лифты для народа, ставшего электоратом. Если в советское время из верхнего слоя крестьянства вышли его аристократы – писатели, то сегодня, например, в театре, историческая аристократия преподносится как «гнилая», декадентствующая. «Аристократ с кокаином» (определение Н. Калягина) – не раз встречающийся тип, выбранный современностью в нашей истории. В спектакле Андрея Могучего «Губернатор» по рассказам Леонида Андреева (премьера состоялась в 2017 году и посвящена столетию революции), образ жены большого сановника (губернатора Петербурга) дан как раз через декадентский излом, «порчу» нравов и пьянящий «аромат погибели». В исторической России современное актуальное сознание выбирает не подлинный аристократизм, а тех, кто пребывал как раз *за гранью типического* для своего сословия. А вот «высший слой», состоящий сегодня из «рыночной аристократии», бог весть когда научится быть культурным.

Пушкинская мера русской культуры – важнейшая **константа**, сохраняющаяся и работающая во все времена. «Пушкин в русской культуре – явление экстраординарное. Ни в какой ряд его не поместишь, ни к какому множеству не приставишь. Он всегда будет сам по себе: «солнечный центр русской истории». Натуральный сверхчеловек, но только с детской душой, с золотым сердцем, с «бесподобной мерой красоты и здоровья» в каждой написанной строке! Сверхчеловек, которому интересно было разговаривать с будочником, интересно было показывать гимназистам, как «правильно

плавают по-лягушачьи». Божество, любившее моченую морошку, густо красневшее и горько плакавшее, – божество, хохотавшее так, что все кишки выглядывали наружу! И все-таки божество, все-таки сверхчеловек. «В смысле предела возможности», искусство действительно обрывается на Пушкине. Естественный предел достигнут. «Выше Пушкина» дороги нет», – пишет лучший современный исследователь истории русской литературы Н. И. Калягин, на которого мы уже не раз ссылались [33, с. 87].

Именно это трудно, почти невозможно, принять нашему современнику: история искусства и культуры – это не бесконечный прогресс от «предков» к «потомкам». Они не научены понимать, что Гомер, с которым единственным состязался Пушкин, это не «древность», а **высота, которая всегда впереди**. Им невозможно понять, что баснописец Крылов навсегда «закрыл вопрос» с русской басней, возведя это искусство в ранг национальной культурной вершины, и сотни нынешних «пародистов», дежурящих денно и ночью «по стране», никогда и к подножию крыловской вершины не приблизятся. «Культ классических нормативов» новым, и, конечно же, *передовым людям*, принципиально отвратителен, потому как они не умеют вмещать в себя гениального.

Церковнославянский язык и русская классика – вот две наших **иконы**, что сформулировал Н. И. Калягин самым точным образом. В Пушкине они слились, не позволяя ему никогда «устареть»: «...У русского языка есть **икона** – язык церковно-славянский. Язык нашего богослужения не меняется на протяжении 1150 лет, и это предохраняет народный живой язык великороссов от окончательной порчи. Человек, у которого на слуху годовой круг русского богослужения, просто не может говорить по-русски плохо. Сколько бы он ни уклонялся в сторону, сколько бы ни вихлял, он не сможет заблудиться в языке настолько, чтобы не найти потом дороги назад» [33, с. 83].

Другой иконой называет тот же исследователь, русскую классику. Всегда строгий в мысли и точный в ее выражении Н. Н. Страхов, написал о Пушкине: «У него был дар, превосходящий своей ценностью всякие подвиги и усилия; именно – красота душевных чувств, <...> Эту красоту мало и редко понимают, потому что она хоть и чарует, но не бросается резко в глаза. Чтобы нас поразить, обыкновенно нужно что-нибудь резкое, блестящее, шумное; мы скорее готовы засмотреться на уродливое и отталкивающее, чем на простое и чистое. Красоту души, выражающуюся в произведениях Пушкина, можно всего лучше сравнить с красотой его языка <...>

он не воспел ни единого злого и извращенного движения человеческой души, и каждое чувство, им воспетое, имеет бесподобную меру красоты и здоровья. Поэтому Пушкина следует считать великим воспитателем своего народа <...> Возьмите какие-нибудь существенные чувства людей: любовь, дружбу, патриотизм... и вы найдете у Пушкина самую правильную форму, самый чистый образ этих чувств...» [77].

Пушкинская высокая мера навсегда сохранна в его произведениях, оставляя нам возможность с ней сверяться, ей измерять сегодняшний день культуры, как бы далеко он от нее не уходил. «...В самую темную эпоху русской истории, когда храмы были разрушены или закрыты, когда на свободе оставались три русских епископа и сколько-то десятков священников, – что спасло страну и народ, как не русская классика?» [33, с. 83].

Конечно, русская классика в советское время подвергалась интерпретациям и толкованиям, часто разрушающими ее главные смыслы. Конечно, генеральная линия классово-борьбы пронзала каждое произведение, написанное до 1917 года, в толковании «марксистских ученых». Конечно, на вершину были возведены демократы и разночинцы, как Писарев, Добролюбов, Белинский, Чернышевский, проклинаящие «темное царство» в своих романах, статьях и критиках. Но с Пушкиным ничто не смогли сделать. Он пророс сквозь материализм, интернационализм, позитивизм, питая в русском человеке его подлинные чувства. Пушкин *собирал народ в народ* гораздо сильнее и определеннее всех постановлений всех партийных съездов о культуре и литературе.

Между пишущим о народе и самим народом с советского же времени (времени уничтожения аристократичности и в культурном обиходе) часто существовал некий водораздел: «стихи о народе» были разные, но на них существовал государственный заказ. Это была «золотая жила» советской культуры: народ, патриотизм, классовая радость, «научно-коммунистический оптимизм». Было ли там подлинное чувство – личное? Было. У Твардовского, у Я. Смелякова, Н. Тихонова, А. Прокофьева, Н. Заболоцкого, Л. Мартынова, А. Яшина, Н. Рубцова, Е. Исаева, Ю. Кузнецова, как есть у нынешнего Н. Зиновьева. Талант, кажется, и делал возможным *считать государство личной ценностью*. Только такие стихи, собственно, и остались в истории нашей культуры.

Но в целом, конечно, «народ» был значимее личности, государство – важнее народа, при этом и сам народ должен был определяться через интернационализм, а отнюдь не через националь-

ное самопонимание. И только хлебнув перестройки современные русские писатели более пронзительно и лично заговорили о народе. Среди тех, кто сам народ, а не сторонний зритель за ним, стоит назвать и Бориса Агеева. Он создал своеобразный собирательный «портрет мнений» о русском народе, господствующих в 90-е годы: *«Русских нет! Это радостное открытие сделал господин N. Столько, мол, в них кровей намешано: и финнов-угров, и меря, и веси, и татар, и монгол, что расовое, по чистоте крови, определение русских становится невозможным. Духовное единство, в которое другие народы включают общность веры и языка, у русских почти не выявлено. В храмы ходят всего пять-шесть процентов населения, да и нельзя же назвать их разговорным языком одесскую феню. Культура какая-никакая, правда, была. Толстой там, Достоевский. Дягилев вот в Париже танцевал. Да и теперь у себя на льду пляшут, бывало. Психотип примитивен и неустойчив: часто по незначительным поводам русский выходит из себя и порывается расстрелять, повесить или вообще истребить другого. В остальное время впадает в уныние, плачет, кается, беспробудно пьет и самоистребляется. И скажите теперь – где здесь яркость национальных черт, выделяющих русских среди других народов, где “изюм”? Нечто расплывчатое, растекающееся по поверхности, не помнящее ни своей истории, ни отец-праотец...»* [1].

Опыт обнаружения в своей личности начал народности нам представляется живым и важным. Господин N (им мог быть как проходящий по ведомству литературы Виктор Ерофеев, так и «историк» Юрий Афанасьев, так и министр-писатель Альфред Кох) полагали «русское» как раз «расплывчатым», то есть лишенным явно выраженного своеобразия. Между тем наработка своей, земной истории и культуры, для писателя очевидна. И в этой культуре есть ответ на «расплывчатость русских». К ответу подталкивает классика. В «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, извлеченного из-под спуда жизни штабс-капитана Максима Максимовича, читаем: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения». Современный писатель Борис Агеев называет это свойство народа – пластичностью (пластичность при этом – «обратная сторона его бунтарского свободолюбия и отрицания всех и всяческих рамок»).

Но «пластичность», конечно, в разные исторические периоды принимала разные обличья.

«Мягким, как свинец», полагает писатель существо русских. Именно эти качество пластичности, но пластичности металла, позволяют говорить, что русский человек и был той «свинцовой рамой», что скрепляла и держала племена и народы в империи и в СССР.

Необходимость обновления культурного самосознания тех, кто создает повестку патриотического типа культуры, совершенно очевидна. Как очевидно и то, что «подлинное обновление является, однако, не разрывом с традицией, но ее развитием; обновление – это **способ существования** традиции, раскрытие того, что еще не раскрыто, но пребывает в глубине народного духа» [31, с. 7].

Но, собственно, почему мы говорим о необходимости серьезного обновления? Что к этому понуждает?

Понуждает современная культурная практика, современный культурный продукт, для создателей которого народ-нация вообще не является никакой ценностью, кроме своего качества «потребителя культурной услуги». Конечно, в таком культурном самосознании тоже стоит различать тех, кто плывет по течению и заблуждается, и тех, кто действует сознательно. Но доминирование тех или иных тенденций в культуре, конечно, определяют именно те, кто действует сознательно.

Нет сомнения, что возвращение в современную **публично озвученную** повестку дня понятий о ценности, о роли русской культуры и нравственных традициях связано с теми негативными последствиями, что успел насадить либеральный глобализм на нашей территории, как и с причинами внешними, вызванными агрессивной европейской и американской политикой в отношении России. Часть политической элиты робко, но все же озвучила задачу примерно такую же, как это сделал Николай I: «Найти начала, составляющие отличительный характер России и ей исключительно принадлежащие» [31; 82, с. 2]. Но пока эти начала «никак не найдут» в современности. Не хватает культурной (и политической) воли; нет реальной кадровой конкуренции, национальная интеллигенция русских пребывала и пребывает в состоянии отстраненности от информационного поля, следовательно, ее влияние невелико. Но и лидеры национального мнения (Н. С. Михалков, Н. П. Бурляев, Ю. М. Соломин, С. В. Безруков) допущенные в официальный эфир с разной степенью плотности, не всегда заняты, к сожалению, помимо личного удержания в информационном пространстве,

расширением круга лиц, представляющих русский культурный тип. Возможно, в силу советской культурной закваски (первые два), они не ждут от других умения развивать смыслы и формы русской культуры.

Обо всех этих сложных составляющих русской культуры мы еще будем говорить. Сейчас для нас важно подчеркнуть: современные художники старались *вернуться к себе*, то есть к смыслам и ценностям русской культуры. Но их «возвращение» часто было неполным, усекающим существо вопроса, выбрасывающим из него философскую ясность. Вот и Борис Агеев прибегает к понятию «общая личность». В триаде «личность – народ – государство» все время происходили некоторые *перекосы*: то «терялась» личность, то все закрывало собой государство (и народ, и личность), то народность под видом соборности и «прирожденного коллективизма» полностью поглощала личность.

Тем не менее мы можем сделать вывод, что в «наше время» русская культура представлена по преимуществу **патриотическим типом**. Этот тип отличали названные выше принципиальные и мифические, в том числе установки, во многих из которых патриоты постсоветского периода оказались не вровень с уровнем мысли о себе и русской культуре своих предшественников прежних веков. А потому мы будем постоянно обращаться к опыту истории русской мысли и русской художественной культуры, тем самым «достраивая» современность до интеллектуальной и культурной высоты, которая *уже* была достигнута русской культурой, и которая *еще* не усвоена «нашим временем» (О новейших тенденциях в патриотической культурной среде, о «новом патриотизме», вбирающим в себя патриотическую риторику и остающимся по сути либеральным, то есть об ответвленно-искаженном, но модном направлении мы говорить не будем в данной работе. Эта тема – отдельная. Своеобразным миксом патриотизма и либерализма в их самом переменчиво-трендовом виде является деятельность и творчество Захара Прилепина, как наиболее яркого представителя своего поколения, – писателя, которого принято уже называть «живым классиком», что, конечно, похвально, но совсем не соответствует художественной правде).

Культурному патриоту противостоял культурный либерал. Нет, это были не *русский западник* и не *русский европеец*. Противостояли им «дети грантов», *культурные либералы*, которым, как я уже говорила, и была отдана **функция делания** в отличие от *говoreния* патриотов, хотя, как мы понимаем, *говoreние* для художника и есть при определенных условиях делание.

Конечно, культурные либералы, доминирующие в современности, тоже имели в виду культурно-патриотический тип, давая свой ответ на его содержательные особенности. Высказывание современного исследователя А. Давыдова – своеобразная квинтэссенция такой точки зрения: «Я не хочу сказать, что *авторитарное и соборное* направления в анализе человеческой реальности были бесплодными для русской культуры. Но их возможности оказались ограничены теми *тотемными* основаниями, на которые они опирались и продолжают опираться. Кроме того, они оказались неспособными преодолеть внутренние противоречия, которые сами в себе порождают: провозглашая верховную ценность личности, они подчиняют ее еще более верховным ценностям – ветхозаветным смыслам Бога (вождя) и народа (“глас народа – глас божий”, “народ всегда прав”). Эти два направления взаимопроникают, порождая циклическую историческую динамику и **подавляя личностное начало** в русском человеке, в литературе, искусстве, науке. Жизнь оказалась сложнее, чем представляли и представляют себе авторы этих теорий. **Соборно-авторитарная методология** анализа культуры не выдержала проверку временем и все более уходит на периферию общественного интереса. Однако мощный творческий и полемический всплеск начала XIX века **породил не только русскую религиозную философию и народнический анализ культуры**. Начиная с Пушкина и Лермонтова сложилась *личностная (personal) и, следовательно, антиродовая, антиветхозаветная* методология в анализе человека, которая несла в себе античные, новозаветно-гуманистические, личностные смыслы. Человеческое в человеке стало осмысливаться через LIBERALIS» [15, с. 19].

Во-первых, автор высказывает шаблонную уверенность в том, что если и есть у нас философия, то только «русская религиозная» (Серебряного века); во-вторых, соборное начало «компрометируется» авторитарным, что, в принципе, как мы показали выше, сделать совершенно не трудно (теократия Соловьёва вполне была авторитарна, хотя наш автор этого не видит, поскольку Соловьёв как раз тот самый, сильно чтимый, «религиозный философ»); род, народ, соборность могут в его либеральной концепции **только противостоят** личности, в то время как русская философия и русская классика показали взаимную обусловленность личности-народа-государства. Полагать Пушкина «антинародным» и «антиветхозаветным» в понимании человека – это крайняя степень интеллектуального шулерства.

Мысль, что соборно-патриотический тип культуры не рождает ничего нового и оригинального, талантливого и значительного можно опровергнуть, только предъявив талантливого художника такого типа. Им является, в частности, талантливый писатель современности **Вера Галактионова**, с ее реальным (а не создано-пиарным) классическим масштабом письма. Представим читателю ее самый значительный роман, который простым фактом своего существования опровергает все интеллектуальные построения А. Давыдова. Сразу скажем, что автору как творцу тесны принятые рамки культур-патриотики и она выходит за них, развивая культурно-патриотический тип до национального уровня художественного самосознания.

В романе «5/4 накануне тишины» (написан в 2004 году), представляющим несколько поколений русских судеб (то есть уходящим за горизонт революции 1917, – с одной стороны, и упирающимся в наши дни, – с другой) с удивительной образной силой воссоздается картина трагической полноты, возникающая от возможности или невозможности сопряжения «себя» с «целым» (государством и народом). А если этим «целым» выступает непосредственно только государство, то и судьбы дедов, отцов, детей и внуков будут расставлены в романе строго в отношении этого целого. Поколение дедов (хранящее в себе ядро иной, старой жизни) изначально было лишено какой-либо «пригодности» в новом бытии после 1917 года: дед главного героя – Андрея Цахилганова – иконописец, мог стать только бродяжкой, исключенный браком дочери, вышедшей за чекиста, из их жизни; дворянские корни семьи друга Андрея Цахилганова – Мишки Барыбина, будут подсечены лагерем; как лагерем же будут порождены «люди без прошлого». Трагической маятой наполнена в романе фигура Апраксиной (из бывших): не понять, до конца не понять их, прежних узников, всем «внешним людям». Вернувшаяся в места заключения на постоянное жительство, она лично свидетельствовала полковнику Цахилганову: не нужна она никому в том, нелагерном мире, и потому навсегда остается «охранницей лагерного своего прошлого». Если в XIX столетии русская литература говорила о «лишнем человеке», то в романе «5/4 накануне тишины» прозаик говорит о «лишнем народе». И этого народа было так много, что не могло не нарушиться естественное перетекание в труде добытой правды из поколения в поколение. Отсечение дедов от рода в 1917-том от древа жизни обернулось, в сущности, и отторжением детей от отцов.

А между тем именно «отцы» (особенно крупно данные в романе через образ Константина Константиновича Цахилганова, полковника ОГПУ) и были хребтом того государства, которое в их лице взяло на себя огромные права воздействия на реальность и жизни других людей. В самом имени (Константин – твердый, постоянный) звучит обаяние его силы, сросшейся с мощью государственного организма в качестве «специалиста по изнанке жизни». И «специалистом» он был умным, глубоко понимающим ход той жизни, стражем при которой он поставлен. А поставлен он был «при режиме», ужесточение которого – «это всегда боевой сигнал для любой дряни, обреченной, казалось бы, на выброс. Это она – активизируется в первую очередь, сплачивается и опережает всех честных: ходит, клязничает, предает, интригует. Интригует против бесспорного, сильного конкурента: **против таланта**. И вот он, бесспорный талант, цвет страны, ее интеллектуальное богатство и гордость, оказывается оболганным со всех сторон. Испачканным чужой грязью...<...> Цель любых чисток – освободиться от дряни. Но любая чистка освобождает страну от лучших. Таков закон нашей жизни, таков закон истории. И ...я устал быть исполнителем этого вечного закона» [9, с. 290]. Свою жизнь полковник ОГПУ закончит в «свободной России». И закончит самоубийством. Убедиться в прискорбной правильности «закона жизни» теперь заставит его собственный сын – Андрей Цахилганов, «обманно-ловко-играючи» наживающийся на бедах и слезах рухнувшей империи.

Мощно и глубоко дышит история в романе, вплетающем в нее человеческие судьбы в сложный узор связанности всех со всеми: словно ничего не может прибавиться к одному поколению, чтобы не убыть в другом. Так «отцовская» твердость в служении государству тут же оборачивается убыванием ее в «детях». Не случайно Цахилганов-младший, успешный «сын системы», окружен друзьями, рождение которых связано с «обратной стороной» все той же «системы». Мишка Барыбин родился от матери-узницы из семьи потомственных ученых и «красного мордатого хама», ее губителя и насильника. Сашка Самохвалов был рожден от школьной уборщицы-дворянки из ссыльных, обесчещенной директором школы, «выдвиженцем из пролетариата». Так «порода сбивалась ...по всей стране», так выросло «сорное потомство», «грязное поколение» детей святотатства, приговоренное к несчастью, жаждущее жизни и не могущее никогда ей насытиться. Но высокая правда романа Веры Галактионовой в том и состоит, что уже им, «беспородным чучелам» с развинченными душами, придется преодолевать это врожденное

двоедушие. Деятельный и успешный в своем грязном бизнесе Андрей Цахилганов (он в 90-е годы создал «порно-империю») не случайно окружен друзьями, занимающими пограничные, символические места в жизни: Мишка Барыбин – врач-реаниматор – буквально стоит у границы человеческой жизни, возвращая ее людям, а Сашка Самохвалов – прозектор – в подвале морга состоит регистратором смерти человека. Крайние точки мира. В той «вечнозеленой» юности они беспашабно и отчаянно пользовались свободами, что давали им верные «системе» «отцы»: фарцевали, «баловались» с валютой, устраивали оргии с девочками, блудили и приторговывали азиатской анашой. Отцы – служили, выполняли приказы, дети – развратничали, незаметно и тихо обкрадывая себя, а потом уже и своих же детей (мука «незаконного потомства» продолжилась теперь и в их детях – Барыбин воспитывает сына, зачатого его женой от Цахилганова, а Цахилганов – дочь заключенных, погибших в лагере). Незаметно, совсем незаметно исчезали в «детях» тонкие чувства – и это была расплата за «действия отцов-братоубийц», ибо «нельзя безнаказанно русским ездить по таким путям – *по дорогам – из русских мертвецов* – по трассам лагерного коммунизма Троцкого!» [9, с. 110]. Все, все они – *люди лагеря*, где бы ни родились – по ту или иную сторону колючей проволоки. В этом взаимном перетекании судеб заключенных и вольных, окольцованных мощной волей государства, Вера Галактионова смогла увидеть принципиально новое: им, и только им самим, всем вместе, придется справляться с вирусом личного и национального самоистребления, который поменял свой репрессивный облик на приманчиво-роскошный. Истребление роскошью и истребление нищетой стоят теперь у барьера в новой истории России как прежде стояли друг против друга насилие и несвободная свобода. Но это нужно понять, нужно увидеть. Первым увидел Барыбин, верный своему «врачебному долгу в мире антихриста», отказывающийся за лечение брать деньги. «Если Бога нет, то все позволено» – говорил классический герой. Если «от бессмертия никуда не деться», то лучше себе многое не позволять – говорит герой Веры Галактионовой. Просто врач. Просто реаниматор. Просто русский человек. Но и Андрей Цахилганов тоже начинает видеть: «Ты посмотри, – говорит он Барыбину, – как душу глушат все, у кого деньги есть». И слышит его ответ: «Распад тела – неизбежен... А распад души... это уже только наша собственная дурь» [9, с. 310]. И в этом восстановлении в «детях» личностной силы, высокой нравственности видит писательница прорастание того малого, очень малого зернышка подлинности, что было в «репрессивных»

и «репрессированных» душах «отцов». Перед иконой «Караганской Владычицы», найденной и выкупленной Цахилгановым-старшим, позже будет стоять его сын, пристально вглядывающийся в мелкую подпись деда – своего «крестьянского деда, не отрекшегося от общей нищеты», как и от Бога. Не здесь ли, в этот момент, начала совершаться перемена участи Андрея Цахилганова – медленное движение от пользователя жизнью к ответственному пониманию ее, тяжкое преобразование себя из «господина» жизни в ее «раба»? Ведь к концу его пути (*из антигероев в герои*) произойдет медленное истончение его избыточной плотскости – ни деньги, ни страсти больше «не глушат душу».

В романе Веры Галактионовой – концентрат русских бед, проблем и их возможного одоления и в «новом времени». Создавая сложную, глубокую картину взаимосвязей человека (героя) и мира, рассматривая судьбы нескольких поколений, ввинченными в тело государства, она не отказалась ни от ценности государства, ни от уверенности в том, что человек способен из антигероя стать героем (стать *личностью*, понимающей и осознающей себя и мир).

Творчество Веры Галактионовой – самый глубокий и ясный ответ либеральной концепции соборно-авторитарной идеологии культуры, подавляющей личность. Сама писатель – творящая личность, обладающая внутренней народностью как качеством собственной личности. Даже наличие одного такого мощного и талантливого писателя в современности опрокидывает весь идейный либеральный концепт антиперсонализма.

Другой – либеральный культурный тип – представлен, в частности, тоже характерной фигурой – писателем Дмитрием Быковым, о романе которого «ЖД» мы полагаем необходимым сказать, выделив и в нем *все тот же комплекс идей*, что и у В. Галактионовой.

Быков берет также объемное историческое пространство. В романе «ЖД» (написан в 2006 году, то есть практически одновременно с романом В. Галактионовой) оно изначально искривлено введением фантастического элемента: действие его происходило «впереди» нашего времени, где-то году в 2015-м. Фантастический элемент позволяет автору многое: поиграть в альтернативную историю, произведя ее «кастрацию» до требуемого «концепта». А «концепт» таков: долгие, очень долгие столетия территория России разделена между ее «законными» и «незаконными» наследниками – хазарами, варягами и загадочным коренным населением. При этом для хазар «незаконны» варяги, для варягов – хазары. А все вместе считают «эту землю своей» и за это право собственности

давно и упорно воюют, от века к веку иссякая силами в этой перманентной войне. Первые и вторые попеременно оказываются у власти (варяги – более продолжительное время, а хазары – только в 20-е, да в 90-е годы XX столетия). Но и хазары, и варяги всегда угнетают *удобное коренное население*, которое никогда не оказывало им (завоевателям) никакого сопротивления, но таилось внутри себя, «сохранялось» и тоже медленно и неуклонно деградировало. Таким образом, из истории взяты два «эпизода» – существование хазарского каганата и призвание варягов, и оба возведены в роль абсолюта, определяющего все и вся в этом странном государстве под названием Россия⁷⁹. Все начнется с гражданской войны:

⁷⁹ Точка зрения Д. Быкова вполне коррелирует с такими цитатами о русском человеке (собраны в 2008 году): «На территории СССР экономически оправдано проживание 15 миллионов человек» (*Маргарет Тэтчер, бывший премьер-министр Великобритании*); «России пора вразнос... Всем на свете стало бы легче, если бы русская нация прекратилась. Самим русским стало бы легче, если бы завтра не надо было больше являться национальным государством, а можно было бы превратиться в малый народ наподобие води, хантов или аварцев. Нет у русского патриота инстинкта продолжения рода и инстинкта самосохранения, а есть инстинкт бессмысленного уничтожения чужих со значительными потерями для себя» (*Публицист Валерий Панюшкин*); «Господи, какие же вы все, русские, крутая сволочь – либералы, фашисты, коммунисты, демократы – без разницы! Пороть вас до крови, сжечь вас в печах – и то мало будет – вы миру не даете ПРОСТО ЖИТЬ. Вы все – одна большая РУССКАЯ сволочь! Чтобы вам сдохнуть – и никакого вам Нового года» (*Илья Кормильцев, автор текстов ранних песен, группы «Наутилус Помпилиус»*); «...И вот уже на всех федеральных каналах выходит заказуха о том, что рядовой Сычев “сам себя высек”, а избиения никакого не было. Но нет сомнения, что наш пакостный народец, оправдывающий убийц в суде присяжных, проглотит всю эту туфту и не подавится» (*Александр Мельман, обозреватель «МК»*); «Страна не такова, чтобы ей соответствовать!.. Ее надо тащить за собой, дуру толстожопую, косную! Вот сейчас, может, руководство пытается соответствовать, быть таким же блядским, как народ, тупым, как народ, таким же отсталым, как народ» (*Татьяна Толстая, писатель и телеведущая*); «Русские в Эстонии и Латвии доказали своим нытьем, своей лингвистической бездарностью, своей тягой назад в СССР, своим пристрастием к красным флагам, что их нельзя с правами пускать в европейскую цивилизацию. Их положили у параша и правильно сделали. А когда Нарва требует себе автономии, для меня это равносильно требованию лагерных “петухов” дать им самоуправление» (*Валерия Новодворская, публицист*); «...а быть русским – когда быть русским в глазах совестливых людей означает быть нациствующим милитаристом, невежественным, трусливым, норвящим сделать любую гадость, если будет гарантия безнаказанности?» (*Яков Кротов, обозреватель радио «Свобода»*); «Такие вот люди называются быдлом –

национальная гвардия (варяги) вяло воюет с ЖДовскими силами. А обеим вместе противостоят «бородачи в ватниках» – партизаны. Можно сказать, что Быков прямо начинает свой роман с «высшей точки» войны (длящейся три года), когда все силы собраны в «дегунинском котле», расположенным в середине России (Дегунино пафосно объявляется «геополитическим сердцем Евразии» и «тот, кому оно будет принадлежать, получит власть над миром»). Сама несоразмерность масштаба места действия (Дегунино – деревня) и самого действия (война – как нечто должное быть грандиозным) дает автору много поводов для наслаждения собой. Собственно вся эта канитель с гражданской войной Быкову нужна по нескольким причинам. Ведь, несмотря на фантазмы «ЖД», все свои «любимые мысли» автор, как писатель реформаторского периода российской словесности, *собрал с улицы*. А на улице не раз будировался вопрос междоусобиц (гражданских неповиновений, березовых революций и прочих опасных неуправляемых настроений, вот автор и бдит, и предупреждает).

Придумав гражданскую войну, писатель, таким образом, показывает ее как нечто вполне типическое для истории России и ее населения, поскольку одна из целей этой войны (помимо застарелого спора о праве на нее хазар и варягов) – *истребление «внутреннего врага»* («внешний давно не совался в это заколдованное пространство»). Внутренним врагом выступают для тех, кто пребывает «во стане русских воинов», естественно хазары (они же иногда «жд», хотя Быков не настаивает на строгой этничности этого сокращения). Далее – война отличный повод, чтобы показать всевозможные отвратительные армейско-варяжские типы (они же – *«государственники»*). Тут автор «отрывается» с большим удовольствием, зарисовывая образчики «лучших традиций варяжского генштаба»: «национальная гвардия была в плачевном состоянии – теперь ее обращала в бегство любая банда»; «все вырождалось»; за три года войны расстрельные команды своих постреляли много больше, нежели потеряли в боях; руководившей этой нацгвардией вояка генерал-майор Пауков тупо и бездарно понимал «наше русское дело», «ненавидел всех своих офицеров и солдат» – «в этом смысле он был истинный варяг, природный северянин, чья генеральная цель не столько захват земель или обращение в бегство противника, сколько максимально эффективное истребление собственных

которые завидуют, ненавидят меня... И эта черта, кстати, свойственна именно русским...» (*Ксения Собчак, телеведущая*).

войск» (тут у автора снова говорит свободолюбивая улица – с ее простенькой дискуссией о наших войнах, на которых победа всегда доставалась количеством убитых, находилась в прямой зависимости от веса «пушечного мяса») [7]. Прочие персонажи из армии варягов вообще недостойны внимания, за исключением капитана-иерея Плоскорылова. Именно так – иерея.

Это у нас, в реальной жизни, Русская православная церковь создала отдел по взаимодействию с армией, а вот Быков (опасаясь этой тенденции «проникновения Церкви в государственные дела») пошел смело дальше, слив церковную и армейскую иерархию «в один флакон», наделив своего «политрука» Плоскорылова капитан-иерейским званием («в длинной рясе с золотым аксельбантом»), темной сокрытой государственнической силой, степенью посвящения (кажется, шестой) и ожидающим повышения (следующей инициации). Власть Церкви у варягов простирается по всем направлениям: в военных академиях открыты богословские факультеты (такой и закончил Плоскорылов); христианские догматы, молитвы, акафисты приспособлены для воинско-религиозных нужд («Бог наш **Один**, он же Велес и другого не дано»); естественно, христианство для истинных варягов «подлая хазарская выдумка» (улица, улица, как ты накрепко завладела нашим сочинителем!) Впрочем, будут еще и армейская мудрость «из сборника речений преподобного Евстахия Дальневосточного», и «глас осьмый из свода песнопений “Нельзя помиловать”», и «строевой завет Паисия Закавказского» («Аще кто усомнится в своей воинской мощи, убоясь вероятного противника, тому позор и поругание перед лицом товарищей и три наряда на службу»). Согласно «устава, Русь Святая есть боговыбранная держава, выгодно и симметрично расположенная повдоль шестой части суши и красноукрашенная от щедрот Отца, Сына и Святого духа...» [7]. Церковнославянский ловко перебежал в армейские уставы и обряды: вместо «смирно» в варяжской армии командовали «смиренно!» и «возили по дивизиям больше полугода» некую живую деву Иру («русское диво, голос русского сопротивления»). «Варяжский воинский дух» самого Плоскорылова, состоял в отношении к солдату «как к неодушевленному предмету». Не только личность солдата, но и вообще *личность* «упраздняялась» *идеями варяжского государства* – это, собственно, центральная (и либеральная, и демократическая, и сугубо прогрессивная, и чрезвычайно востребованная) идея автора в его думах о России. Из этого главного положения следовали константы помельче: вместо жизни – смерть, вместо свободы – долг; ниче-

го для человека и всё для государства, «мыслить словами варягу... несвойственно» (очевидно этим хитрым способом «мыслить словами» обладает только наш автор), а то, что называется душевными проявлениями «варяжству было искони отвратительно».

Итак, варяжство по Быкову – это сгущенная русскость, это гиперрусские, которые не имеют никакого отношения к территории России, к ее земле (кроме захватнического). Ради этой «любимой мысли» текст до отказа набит русскими «побрякушками», то бишь «русским национальным дискурсом», в котором все расставлено строго композиционно, *согласна либерального устава*. Есть тут и «чмо красноармейское», и «Аншлаг», потешающий солдатню и «особо знатно» изображающий «ЖДов – жирных, с портфелями»; и чистка населения, и философия общего дела, и «норманская концепция», и Русское Дело – «последний оплот мирового духа»; и Леонтьев, Шпенглер, Вейнингер, Меньшиков, Ницше как «милые сердцу истинных норманнов» (это уже для *идейной улицы* писано), и Русская комната в воинских частях армии, и «чистое русское поле», у края которого производятся расстрелы своих; и «голос патриотического ребенка», и «Нордический путь», и прародина санскрита, и Велесова книга, и Гиперборея, и Аркаим, и дорогие сердцу варяжские архетипы – особенно ценился «лизать сапоги»; и «уродливая луковица» как «неотъемлемая» архитектурная часть православного храма, и атрибуты «арийского нордического богослужения» (среди них – «платок, омоченный в хазарской крови», череп, свастика, кристалл, и само «богослужение, где молятся Яхве – «всеотцу расы нордическая», а также читают канон Велесу «козлобрадому»), и маршал Жуков на стенке у жительницы деревни, и патриотические «писатели-государственники», агитбригадой выезжающие в действующую армию; есть еще Лимонов, и прохановцы (и другие «соловьи генштаба») – в общем, **все это наш автор не любит**, а потому сарказма не жалеет, трудолюбиво, старательно (хотя, попеняем, несколько все же однообразно для изысканного вкуса) переводя «непонятные сущности» в сногшибательные (как ему кажется) остроты и остракизмы.

Русская история для автора пребывает все время в какой-то **безнадёжной относительности** (очевидно, что именно такое ее состояние и комфортно автору «ЖД»). А это уже методология, против которой не попрешь даже в «фантастическом» романе. **Методология** Быкова – ее величество вульгарность, которой доступны только *низины* общественной «психики» и мысли. За что бы он ни брался в «ЖД» – за рассуждения о религиозном, христианском,

окультурном, любовном или очень человеческом – все равно все сведется в эти низины (в болото). И тут он ничего с собой поделать не может – такова методология! (Она такова же и у Толстой с Сорокиным). Именно методология (она-то, естественно, сильнее Быкова) требовала от него украсить свое сочинение особенно сильными «детальями» – такими как «расстрелы», которые варягам «приходилось производить лишь по праздникам, в дни особенно почитаемых святых» [7].

Два этих романа – два **реальных** культурных полюса нашей культуры. Они противостоят друг другу, как воины борющихся армий на поле битвы. Веру Галактионову при этом, мы вполне можем мерить пушкинской мерой нашей культуры (о ней будем говорить в следующей главе), а вот для Дмитрия Быкова, несмотря на обилие «русского контекста», нужен другой аршин. Он называется нигилизмом.

Герой Галактионовой не только борется с внешним, но и «принимает бремя трагической борьбы» на себя и в себя. Точнее, не бремя, а крест – крест познания, а еще вернее, крест бытия, «направленного к существенности». Герои Быкова не наделены вообще качествами самопознания, растворенные во внешних задачах, которыми они считают или не считают «своими». Роман Галактионовой представляет национальный культурный тип – Роман Быкова либерал-постмодернистский.

* * *

Если в культур-патриотическом типе делался акцент на сборном в ущерб *личному*, персоналистичному, то в либерально-культурном типе, напротив – *личность* рвет все связи с *народом* и выводится за пределы *общего*. И только в национальном культурном типе присутствует взаимосвязь, взаимообусловленность личного и государственного, личного и народного. Современная культурная реальность между тем в большей степени создавалась на базе либерального грантового проекта. «Для себя я эту деятельность определяю, как *grant giving* – нечто, на что всегда можно получить грант. Такой деятельности довольно много... **Интеллигенция становится национально мыслящей именно в силу того и в той степени, в какой получает гранты и эти гранты продлеваются** (выделено мной. – К. К.)», – совершенно определенно сказал Глеб Павловский [81]. Но, поскольку гранты в 90-е годы давал Сорос и его адепты, национально-мыслящей такая интеллигенция не стала, вернее, стала **не** национально-мыслящей.

В череде культурных похорон, не прекращающихся во все годы модернизаций – закапывали в могилу не только историю социализма, но и литературу «объективного» реализма (по сути, национальную литературу, удаляя на периферию культурного поля и русскую классику). При этом гуманисты-могильщики старались освободиться именно от Большого стиля, от «деревенской» идеологии нашей литературы и делали все, чтобы доказать культурную изношенность форм национальной классики. Но при этом, как всегда, не обошлось без шулерства: не все «косточки соцреализма» убрали с глаз, но именно официальные смыслы, символику Большого стиля («сделан я в СССР»), советские идеологические штампы они и «приватизировали»⁸⁰. Несмотря на всяческие «вызовы» советскости и соцреализму, именно постмодернисты – оказались законными детьми официальной советской литературы. То есть, борясь с советским как интернациональным, ни к какой национальной культурной повестке не пришли и не могли прийти, потому как доминирующим стал взгляд на народ как «совок».

Многие произведения С. Довлатова и Ф. Горенштейна, Е. Попова и Л. Петрушевской, Т. Толстой и М. Палей сегодня потребуются комментировать для тех читателей, от кого советская эпоха отстоит на два-три десятилетия. Соцреализм и стал той несущей конструкцией, которая «подпирала» смыслы новой, «другой литературы». «Социалистический дискурс» этой прозы просто выпирал на первый план: «стоит СССР в очередях за колбасой» и с ним герой «другой прозы», так как «советский магазин – это и история, и экономика государства, и политика, и нравственность, и общественные отношения», ведь «потребление социалистического продукта» необходимо и «передовому члену общества», не признающему «идеологических шатаний», уважающему «партийную газетину», где он узнает, что «культуру народу должна нести власть»⁸¹. Причудливы и парадоксальны капризы судьбы: без штампов соцреализма у нас не было бы даже «продовольственной старухи» Авдотьюшки из рассказа «С кошелочкой» Ф. Горенштейна (константа «маленького человека» русской культуры автором переосмыслена в сторону негативной эстетики, когда старуха не вызывает

⁸⁰ Соц-арт стал моден на Западе мгновенно, художникам этого направления платили большие деньги. Сегодня советская и социалистическая символика, как и язык «плаката» революционного авангарда стали массово тиражируемыми – авангард стал, по сути, дизайном, утратив уникальность художественного языка.

⁸¹ Это – коллаж цитат из произведений названных авторов.

жалости) и не было бы «Жизни с идиотом» В. Ерофеева (1980 г.), как и «Кыси» Т. Толстой (2000 г.).

Период с 2014 по 2019 год можно оценить только как робкое выстраивание культуры пропорций не в пользу либерального доминирования. Но это скорее пока не реальность, – а только *культурный сдвиг* без определенной национальной культурной стратегии. Новая культурная реальность, если цели ее созидательны, не строится за пять лет⁸².

Итак, необходимо сделать некоторые выводы на данном этапе исследования. Философская актуальность таких констант как «государство», «личность», «народ», «национальное творчество», «свобода» в той или иной (часто в искаженной форме) всегда присутствовали в культуре изучаемого периода, поскольку они есть проявление самой реальности (жизни человека в ней). Понимание их и во многом определяло культурное самосознание тех, кто творил, исследовал, писал трактаты и художественную критику. Но ни патриотическое, ни либеральное культурное сознание не достигло полноты и всесторонности (объема понимания констант), что было характерно для русской философии культуры в лице ее подлинных национальных представителей. Не достигло в силу собственных внутренних задач, которые часто носили характер доказательств того, что уже заранее были приняты как аксиомы: для либерального типа сознания это фетишизация свободы и европейского; для патриотического – чрезмерная абсолютизация соборности и государства. Первые присвоило право размышления о личности и персонализме исключительно себе, вторые не оспаривали такого «первородства», заменив *личность* «объективными» традициями, и вечными ценностями. Элементы *искусственной вырощенности, неполноты* обусловленные во многом стремительными переменами и распадом прежней культурной системы, присущи в изучаемый период как патриотическому типу культуры, так и либеральному. Хотя, конечно, степень негативизма в обоих типах культурного самосознания была различной: константы русской культуры патриотам были

⁸² Зато в ближайшие месяцы после выборов 2018 года были «реабилитированы» после жестких антигосударственных высказываний (причина – «Крымнаш») и А. Макаревич, и Дм. Быков, получившие тут же денежные премии; Макаревич был введен в Общественный совет при ГД, Быков – получил свою программу на федеральном канале; К. Богомолов – стал художественным руководителем Московского драматического театра на Малой Бронной, а «Гоголь-центр» отправился в Берлин с гастролями.

в любом случае ближе и дороже, и некоторой своей частью входили в творчество многих из них.

Центр либерального культурного типа занимал и занимает **миф о европейскости как идеале и антиевропейскости, как нашей реальности**. Писательский взгляд уловил яркие (если не ярые) приметы «европейскости» и «мирового присутствия» в наши 90-е годы, причем в самой что ни на есть русской глубинке: «Причуровление, переимчивость, подражательность. Уже и не знаешь – благо ли эта пластичность, или поруха. В русском городке, в котором асфальтирована лишь главная дорога, а на окраинных обочинах шалый от счастья поросля купается в пыли, где протарахтят на джипах в год два иностранца – почти все вывески или на английском, или с подстрочником по-английски. Для кого, для чего? Чтобы всех убедить, что у нас есть “Манхэттен” (название киоска с канцелярскими товарами), или “Шаолинь” (кафеюшка с кухней, похожей на китайскую)? Достоевский посмеивался над склонностью русского человека «побыть немного испанцем», цитировал шуточные стихотворные каверзы Козьмы Пруткова на эти “сюжеты”. Увлеченность стихийной модой, какие-то джапанские суши с перечнем из сотни приправ, кружки португальской капоэйры, восточных единоборств, миллионы любителей мексиканского самогона с солью... А как делать домашний квас или мочить капусту с яблоками – забыли?

В языке более 80% заимствований со стороны, всех можем понять почти без перевода – тюрков, романцев, германцев... Но странное дело: язык не становится беднее, а наоборот, куда-то всё расширяется и расширяется, а это легкомыслие в переимчивости и вредного и полезного оборачивается всепониманием. Так, может, пластичность – дар, а не наказание?», – вопрошает курский писатель Борис Агеев [1].

Нелюбовью к своему, русскому, можно было выгодно торговать и бравировать примерно так же, как в канун революции 1917 года. В 1913 году В. В. Розанов (1856–1919) писал: «Да, если вы станете... цитировать на каждом шагу гнусные типы и прибауточки Щедрина и ругать каждого служащего человека на Руси, в родине, – да и всей ей предрекать провал и проклятие ..., то вас тогда назовут *«идеалистом-писателем»*, который пишет «кровью сердца и соком нервов»... – Если ты не изменник родине, – то какой же после этого ты русский?» [65, с. 323]. Русский, изменяющей самому себе, своей национальной сути, своей родине – только такой «приемлем» для общества и СМИ (добавим к розановскому портрету). Салтыков-Щедрин, как и вся антинациональная демократическая критика и

писательство XIX века будут взяты на вооружение после Октябрьского переворота (и Белинский, и Щедрин, и Добролюбов, и Чернышевский – все получают – и не по одному изданию – Собрания сочинений).

В XIX столетии в нашей культуре уже существовал этот миф о «собственном русском варварстве» и «западной цивилизации», об эталонности европейской культуры. Вместе с тем эта тема в нашей культуре осмысливалась и в иной плоскости: «истинный сын Отчества», «русский патриот», противопоставлялся «Иванам, не помнящим родства».

1.7. Национальный и культурный нигилизм

Проблемы «национального культурного типа» мы уже коснулись и через опыт отрицательный – через опыт национального нигилизма, и говорили уже о первом философствующем нигилисте П. Я. Чаадаеве, о нигилистическом отношении к наследию русской культуры, истории государственности и истории народа в современной культуре, показывая живучесть ряда мифов в современности. Одним из них является и миф о *славянофилах и западниках*, восхищающих наших современников (если только современник знает, о ком и чем идет речь) – восхищающих тем, что они «спорили в одних гостиных», а ныне, мол, культурные круги так маркированы, что только редким представителям культурного истеблишмента, удается быть «там» и «здесь» (быть «своим» среди патриотов и либералов, – как Захару Прилепину или Сергую Шаргунову, например).

На излете XX веке все эти мысли о культурной борьбе, подлинниках в культуре и подменах, о неизбежном исчезновении национальных культур с карты мира вновь оказались востребованными. Так, *европейскость* (или западничество) в либеральном типе культуры до сих пор является «утверждением нашей вторичности», хотя С. С. Хоружий полагает эту тенденцию преодоленной [91 с. VI]. С либерально-европейской точки зрения «славянофильство» – это **всегда** реакционность, ретроградность, консерватизм, замшелость, представители которого никогда ничего не создали «настоящего и значимого» в культуре. Манипуляции «старым» и «новым» очень характерны для борющихся сторон, что особенно ярко видно при обращении к крупным национальным творцам. Так, Станиславский, например, с его системой, то объявлялся «ретроградом»,

а система – «не актуальной», «устаревшей», – а то, в другое время, когда это становится выгодно, система Станиславского вдруг представляется недавним ее порицателям, как искания и новаторство, которыми теперь можно побивать современных консерваторов. Культур-либералы, опираясь на миф и манипулируя им, часто тоже не озабочены глубиной познания и выяснением истины.

Духовную борьбу за свое самосознание русская философия и культура тоже начали в XIX столетии. И путь этот самым полным образом осмыслен в книге Н. П. Ильина «Трагедия русской философии», который, во-первых, назвал имена подлинных национально-русских философов, а во-вторых, отделил их от так называемых (но именно их только и знает сегодня ученое и культурное сообщество) религиозных философов, квалифицируя последних как «двойников», «лживый симулякр» настоящей русской философии. Настоящей – в лице Н. Дебольского, И. Киреевского, Н. Страхова, Ап. Григорьева, А. Несмелова, П. Астафьева, А. Козлова, В. Снегирёва, П. Бакунина, Л. Лопатина. Труды их, составившие **национальную науку о человеке** давно разрушили миф о недоступной русским европейскости и цивилизованности, однако в обыденном культурном сознании и общественном обиходе миф это живет – вплоть до абсурда, когда «европейское мерило», начиная с перестройки, прикладывалось всюду: от «евроремонта» до «еврокастриули».

Нам представляется необходимым обратиться к статье первого тома «Иное», которая определенно коррелирует с нашим исследованием. Статья К. Касьяновой называется «Представляем ли мы, русские, нацию?». Автор в конце 90-х годов отчетливо осознает, что для созидания новой жизни и культуры «...нужно иметь знание. В данном случае знание о себе самих. А мы о себе самих продолжаем говорить до сих пор в чуждом языке, чужими словами; оперируем чуждыми нам схемами и концепциями. По существу, мы просто пытаемся, оставив ту же систему представлений, какую выработало для нас безвременье, поменять знаки на обратные». Не понимание, а «смену вех» автор вменяет в вину современникам: этнические проблемы для русских были закрыты – «говорить о национальных вопросах применительно именно к русским считалось неприличным, шовинизмом, оскорблением чувств прочих российских национальностей, для которых их собственные национальные и этнические проблемы тем не менее не снимались, а снисходительно поощрялись» [36], но и сегодня «запрет вроде снят», произошло воссоединение с русской почвенной мыслью, но по существу про-

блему не решает никто. Среди других проблемных точек в статье называется необходимость уяснения понятия национальная духовность, национальная идея, социальные архетипы. Вызывает негодование автора и освобождение от своих архетипов и ценностей, и намерение ассимиляции в «приличную европейскую культуру». Однако, несмотря на уверенность Касьяновой в том, что «ценностное ядро в нас живо и сильно. Оно только заблокировано отсутствием адекватных средств выражения. Но оно активно сопротивляется и будет сопротивляться всем способам проявления чуждых для него ценностей», она приходит к выводу, что мы сами и есть **«материал для будущей нации»**, строительство русской нации превратилось в долгострой, «а пока о нас можно сказать только то, что было сказано в самом начале: мы – большой народ и ярко выраженный этнос с древней и оригинальной культурой, но мы пока что не нация» [36].

Не случайно К. Касьянова пользуется определением А. И. Герцена, который полагал, что русский народ пребывает на «донациональном уровне».

Этот **культурный тип мы и называем типом национального нигилизма**, – даже искренне любящие свое Отечество исследователи становятся его носителями, отказывая русским в национальной состоятельности.

Национальный нигилизм, конечно, категорически не нов и первым, кто предъявил его в мире русской культуры, стал, как мы уже говорили, П. Я. Чаадаев (1794–1856), которого рутинно принято считать «первым русским философом», национальная мысль которого наконец-то созрела до некой самостоятельности (так полагали С. А. Левицкий, Н. О. Лосский, В. В. Зеньковский, Б. Н. Тарасов и др.). Говорить России «нет», отрицать ее, конечно и тут он был не первым, но свое «отрицание» он выразил более, чем иные, системно. Для более точной характеристики национального нигилизма мы вновь обратимся к лучшей работе последних лет о Чаадаеве – работе Н. П. Ильина [27; 29]. «Философические письма» Чаадаева написаны на французском языке, первое из которых было опубликовано в «Телескопе» в 1836 году. Реакцию русского общества в целом уместно передать словами явно расположенного к Чаадаеву В. В. Зеньковского: «Даже либеральные круги были шокированы, в консервативных кругах царил крайнее негодование»⁸³. Шокированы, очевидно, презрением ко всему

⁸³ Цитата и ссылка Н. П. Ильина по: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Т. 1. Ч. 1. Л.: ЭГО, 1991. С. 163. (Первое издание: Париж, 1948 г.).

русскому, клеветой на русское, авторским холодом и бесчувствием в выработке «диагноза», и даже «бесчеловечностью риторики». Николай Языков пишет свое знаменитое стихотворение «К Чаадаеву» 1844 года⁸⁴. Вот его начало:

*Вполне чужда тебе Россия,
Твоя родимая страна!
Ее предания святыя
Ты ненавидишь все сполна.*

*Ты их отрекся малодушно,
Ты лобызаешь туфлю пап –
Почтенных предков сын ослушный,
Всего чужого гордый раб!*

*Свое ты все презрел и выдал,
Но ты еще не сокрушен;
Но ты стоишь, плешивый идол
Строптивых душ и слабых жен.*

Полемиические стихи-послания Языкова в глазах литературного света и его вождей сделали поэта реакционером и «идейным врагом», а сами послания квалифицировались не иначе как «донос» – Языков стал равно невозможным и для демократического, и для славянофильского лагеря. Исключение составлял Н. Гоголь, подерживающий «бичующую Музу» поэта.

Языков прав – кумир не сокрушен, и в новейших «Словарях» по-прежнему талдычат о нем как о первом национальном философе.

Нигилистический тип в данном случае можно описать через сравнение России и Запада (до сих пор это любимый прием – в том числе и культурных нигилистов), через отношение к русской истории и взгляда на религию.

Выслушаем Н. П. Ильина: «Действительно, по мнению Чаадаева, Россия – это именно *абсолютное ничто*, с какой бы точки зрения на нее ни посмотреть: *исторической, культурной*, даже просто *бытовой*. О “ничтожестве” России он пишет вдохновенно, пишет пером, которое так и порхает по бумаге, изливая на Россию потоки презрения. Обращаясь к своей злополучной корреспондентке, Чаа-

⁸⁴ Стихотворение Н. Языкова приводит Н. П. Ильин. В. В. Зеньковский признавал, что «основные идеи остались по-прежнему незыблемы в сознании Чаадаева» до самой смерти. – *Примеч.* Н. П. Ильина.

даев вещает: “Окиньте взглядом все прожитые нами века, все занимаемое нами пространство – вы не найдете ни одного привлекательного воспоминания, ни одного почтенного памятника, который властно бы говорил вам о прошлом, который воссоздавал бы его перед вами живо и картинно”. Россия для Чаадаева – *вне истории*: мы вне истории, потому как для нас не существует исторического опыта; мы – “одинокое в мире”, и этому миру “мы ничего не дали”, “ничему его не научили”, не принесли в мир никакой прогрессивной идеи, чтобы улучшить человечество, а все потому, что почва нашей родины – бесплодна для полезной человечеству мысли. Впрочем, нет у русских людей и хороших привычек, всего самого простого, чем человек связан с другими: “...нет даже домашнего очага; нет ничего, что привязывало бы, что пробуждало бы в вас симпатию или любовь”⁸⁵ [27, с. 78–79].

«Страшная правда» о России, говорит Ильин, как правило, для всех апологетов Чаадаева, обнаруживается в известной и модной фразе: *«Мы принадлежим к числу тех наций, которые как бы не входят в состав человечества, а существуют лишь для того, чтобы дать миру какой-то важный урок. Наставление, которое мы призваны преподать, конечно, не будет потеряно; но кто может сказать, когда мы обретем себя среди человечества и сколько бед суждено нам испытать, прежде чем исполнится наше предназначение»*⁸⁶. В чем состоит «обретение себя среди человечества», совершенно не ясно, зато полнейший нигилизм в отношении к русскому народу, как замечает Н. П. Ильин, напротив, очевиден: народ русский «как бы» (ох уж это «как бы», столь распространенное и в наше время!) в состав человечества пока не вошел [27, с. 79]. А мы, собственно, сейчас являемся свидетелями того, как нас «не хотят» впускать в состав человечества – за санкциями экономическими, безусловно,

⁸⁵ Чаадаев П. Я. Философические письма // Россия глазами русского. СПб.: Наука, 1991. С. 23, 24, 27. Приведена лишь самая малая часть подобных «мыслей о России» в первом письме. Ильин Н. П. цитирует Левицкого С. А., его «Очерки по истории русской философии». М.: Канон, 1996: *«Ни один русофоб не написал про Россию таких страшных осуждающих слов, как Чаадаев»*. Но при этом замечает, что автор данного высказывания тут же спешит смягчить свое наблюдение, указывая, что «Чаадаеву открылась какая-то страшная правда о России». Ильин справедливо заключает: «Таким образом, если верить Левицкому и прочим, писавшим и пишущим о Чаадаеве в том же духе, крайняя, откровенно *патологическая* русофобия вовсе не мешает быть “глубочайшим” русским мыслителем и даже помогает открыть некую “страшную правду” о России» [27].

⁸⁶ Чаадаев П. Я. Указ. соч. С. 26.

стоит глубокая духовная борьба, начавшаяся давно, проявившаяся в 1812 году с фантастической силой и позволившая Пушкину в 1831 году спокойно констатировать:

И ненавидите вы нас...

За что ж? ответствуйте: за то ли,
Что на развалинах пылающей Москвы
Мы не признали наглой воли
Того, под кем дрожали вы?

Россия уже тогда, в начале XIX века, получила квалификацию «жандарма Европы» – с точки зрения «европейского дискурса».

Расплывчатому «пророчеству» Чаадаева Н. П. Ильин противопоставляет другое: страховское размышление о нас самих. Н. Н. Страхов, в предисловии к своему труду «Борьба с Западом в нашей литературе» пишет: «Может быть, нам суждено представить свету самые яркие примеры безумия, до которого способен доводить людей дух нынешнего просвещения; но мы же должны обнаружить и самую сильную реакцию этому духу; от нас нужно ожидать приведения к сознанию других начал, спасительных и животворных»⁸⁷. Страхов, считает Ильин, «предупреждает о возможности» «самых ярких примеров безумия», которые могут появиться, «если мы, русские, подчинимся духу того просвещения, которое приходит к нам с Запада». С другой стороны, отмечает исследователь, Страхов «выражает надежду на то, что мы, русские, осознаем те начала, на которых основано благополучие России». Перед нами не сумеречные «предчувствия» «басманного философа» (так звали Чаадаева, живущего на Новой Басманной, современники), а реальное и глубокое понимание того, откуда и какие опасности стоит ожидать и как их побороть. «По существу, в словах Страхова, – завершает мысль Н. П. Ильин, – сжато высказана программа *национального самосохранения*»⁸⁸. Такой характер и должно иметь настоящее *философское предвидение*» [27, с. 80].

Все, что сказано нами выше о Чаадаеве, к сожалению, не является актуальным знанием наших современников. Именно по этой

⁸⁷ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка первая. СПб, 1887. С. IV.

⁸⁸ *Примеч.* Ильина Н. П.: «Развернуто эта программа представлена в статьях “Борьбы с Западом” и в других работах Страхова. См. также главу о Страхове в моей “Трагедии русской философии” (указ. изд., с. 439–545)».

причине мы полагаем необходимым еще и еще раз актуализировать взгляды Н. П. Ильина. «Басманный философ» чаще всего является в современной культуре как «репрессированный», объявленный царским режимом сумасшедшим, то есть стоит на поле русской культуры этаким *страдальцем*, раны которому нанесла бездушная и тупая *государственная машина* и лично император Николай I. Например, в спектакле **«Чаадский», поставленном режиссером К. Серебренниковым** в «Геликон-опере» (2017), фигура Чаадаева через его тексты «активируется» в спектакле. Режиссер мнит себя и Чацким (а возможно и Грибоедовым) и Чаадаевым одновременно. Он поддерживает версию монолитного (но очень малого сообщества) о том, что его «преследуют» по каким-то иным (не экономическим) мотивам... Как Чаадаева. «За взгляды». Отсюда и в названии спектакля читается сразу ЧАД (чад современной Москвы и ее обитателей) и АД (который создают для особенных личностей, чацких – с их умом и горем – не понимающие их представители власти).

Вообще, от грибоедовской комедии «Горе от ума» остались рожки да ножки. Осталась Москва. Та, что за окном. Собянинская.

«*На всех московских есть особый отпечаток*», – это умное наблюдение Фамусова режиссеру Серебренникову совсем не понадобилось. Зачем ему такие тонкости?! «Московское» тут представлено электрически-неоновыми пафосными «виньетками» собянинской столицы. Впрочем, «московский отпечаток» все же будет: в сцене бала появятся подружки Софьи – в белых русских «традиционных нарядах» и высоких кокошниках... Царевны Лебеди в стиле попсы – стиле «собянинской» Москвы (как, опять-таки, видит ее режиссер, и как вообще принято представлять в современном театре «русские традиции» – вульгарный (даже когда и роскошный) кокошник, псевдорусский сарафан, бабы-лебедушки).

«Век нынешний» еще до начала спектакля представлен унылым зеленым занавесом, с развешенными на нем пластиковыми пакетами. Сорок ражих парней (говорят, их собирали по всей Москве, так как их «роли» требуют огромной физической силы) выйдут на авансцену, достанут из пакетов поношенную спецодежду... И будут долго переодеваться на наших глазах (свежайший художественный прием!). Они станут мазать лица «сажей», влезать в сапоги-кирзачи. И только потом шагнут на сцену...

– Кто они?

– Как кто?

Это – те самые гастарбайтеры, мигранты и простолюдины, на рабском труде которых и «держится» слава и богатство шикарной

московской жизни (будто никакой другой жизни у москвичей нет). У режиссера они, сорок парней, буквально держат ее (жизнь героев) на руках: все до одного героя комедии Грибоедова ни разу не ступят на сцену, их будут *носить на платформах* (примерно два на четыре метра каждая). Так рабы в Риме носили патрициев... И все разнообразие режиссуры и мизансценирования – это страшное однообразие. То сразу две платформы вынесут – то три... Они, героини элитки, небожители, стоят на плечах черного люда.

А что народ?

Покорен. Молчалив. Сорок мужчин – это и толпа, и «народ», и рабы-нищелюбы. Сурово таскают туда-сюда шесть (кажется) платформ, группируя их в разных комбинациях (иногда героини, как из комнаты в комнату, – переходят с платформы на платформу).

Ну, стоит ли дополнительно говорить, что все героини Грибоедова одеты в современные костюмы (они занимаются фитнесом, сидят в спа-салонах в «олимпийских костюмах» с надписями «RUSSIA»).

Итак, утро. На одной платформе Софья любезничает с Молчалиным, на другой – ее папаша Фамусов крутит роман с Лизой. Никто ничего не скрывает (ну просто «оригинальнейшая» трактовка бессмертной комедии!). Чацких тут аж три (один из них как раз Чаадаев, надо понимать). Скалозуб – представлен в образе аппаратного чиновника. Свой монолог Скалозуб вообще произносит, сидя на шее человека из этого самого «народа», погоняя при этом его как рысака. Никто из героев, кроме Лизы, которая в «народе» будет выбирать себе бойфренда для утех, раздевая донага и оглядывая его так, как прежде рассматривали при покупке лошадь, – никто из героев не сойдет на землю. И только в финале спектакля объявленного сумасшедшим Чацкий вытолкают вниз – *прочь с платформы*, обеспечивающей высокое и комфортное жизненное положение.

Люди платформ, никогда не сходящие на землю, это и есть та «чистая» и богатая Москва, жизнь которой обеспечена рабским трудом Москвы «нечистой». «Весомо, грубо, зримо» режиссер демонстрирует идею «двух миров». Живуча классовая теория! Новая знать, новая элита и низовой народец. Все героини грибоедовской загадочной комедии для режиссера ясны необычайно: эксплуататоры чужого труда, правящий сытый класс, даже не замечают, как забетонированы все они в своем самодовольстве гладкой жизни. Ну да, никакой проблемы выбора перед Софьей не стоит вообще – как всякое инакомыслие в лице Чацкого будет непременно гонимо. Инакомыслие (а значит – одиночество) – это вызов всем остальным

(самодовольному большинству) и всему остальному (Российскому государству, правительству и русскому народу). С удивительной прямолинейностью обошелся с Грибоедовым режиссер, «разукрасив» комедию «Горе от ума» различными цитатами из «Апологии сумасшедшего» и «Философических писем» Чаадаева, «Записок сумасшедшего» Гоголя и тыняновского «Смерть Визир-Мухтара», переписки Бенкендорфа с Николаем I и персидской поэзией... Но все сброшено в кучу, не осмыслено и не понято, – все это подогнано *под заранее готовый ответ*, в котором и Грибоедов, и Чаадаев, и Гоголь оказались признанными всеми сумасшедшими за инакомыслие...

Вот только есть маленькая проблемка: *до недавнего времени режиссер и сам был человеком платформы*, получая от Москвы и чиновников всех уровней огромные (и не соизмеримые с его местом в российском театре) «дары» в виде здания в центре столицы, субсидий, фестивалей и т. д. А теперь вот вдруг взял и «обиделся» на Москву и рабский народ... Больше о Москве режиссеру *ничего* сказать. – Перед нами игра в поддавки современной мысли, что «Москва – не Россия», что «Москву ненавидит вся страна» вместо прежних высоких слов:

Москва

Как много в этом звуке для сердца русского слилось

Как много в нем отозвалось...

...Пол на сцене спектакля «ЧААДСКИЙ» обильно засыпан «черной землей» (пластмассовой стружкой). Земля тут не святая и не «родное пепелище», не кормилица и не живая. Земля здесь – просто грязная.

Если с Россией и «этой страной» (в новейшей терминологии) *культурный нигилист* не желает быть никак связан, то, можно предположить, что Западная Европа является его наличным идеалом. Но каким именно? Вернемся к «истокам». Чаадаев отвечает так: «...несмотря на всю неполноту, несовершенство и порочность, присущие европейскому миру в его современной форме, нельзя отрицать, что царство Божие до известной степени осуществлено в нем»⁸⁹. То есть центральная идея исторического развития по Чаадаеву должна состоять, говорит Ильин, «в стремлении «к водворению царства Божия на земле», то есть к созданию *земного рая*. В этом заключается социальная идея христианства – идея *единства*. Верность этой идее гарантирует, что наступит время, когда «все сердца

⁸⁹ Примеч. Н. П. Ильина: Чаадаев П. Я. Указ. соч. С. 36.

и умы сольются в одно чувство, в одну мысль, и тогда падут стены, разъединяющие народы и исповедания»⁹⁰ [27, с. 80].

Осуществление идеи единства (земного рая) для Чаадаева в точь так же, как позже для большевиков, а еще позже – для реформаторов новейшей «поры шока и взрыва», потребует жертв, но жертв заранее «оправданных»: «Пусть поверхностная философия вопиет, сколько хочет, по поводу религиозных войн и костров, зажженных нетерпимостью, – резонерствует Чаадаев, – мы можем только завидовать доле народов, создавших себе в борьбе мнений, в кровавых битвах за дело истины целый мир идей, которого мы даже представить себе не можем, не говоря уже о том, чтобы перенестись в него телом и душой, как у нас об этом мечтают» [Там же].

Мечтать, как видим, будут несколько позже 1836 года, когда появилось «Письмо», а пока исследователь напоминает о тридцатилетней европейской войне 1618–1648 года, в которой некоторые народы (как немецкий, например) оказались на краю полной гибели.

Нигилистическое сознание ценит на Западе всё – как это делает и Чаадаев (несмотря на опыт Французской революции, несмотря на Наполеоновские войны). Нигилистический культурный тип вбирает стремления его носителя перейти в своих оценках, воззрениях, системе мышления и культурных предпочтений в другой культурный ареал – в западноевропейский. Особенно эта тенденция, как мы показали, усилилась в период 90-х и нулевых годов XXI в.

Логично, что для Чаадаева, которого в современном глобализме привлекла бы, по словам исследователя Н. П. Ильина, «вражда к принципу национального суверенитета», – логично, что «*национальный предрассудок*» является «худшим видом» слепоты, которой «не терпит» христианское сознание, «так как он (предрассудок. – К. К.) всего более разъединяет людей»⁹¹. С философской точки зрения, высказанной Н. П. Ильиным: «Последний, конечно, вносит в человечество определенное *разъединение*, но именно потому, что теснее соединяет, *сплачивает* каждую отдельную нацию. *Внешнее разделение* (притом *относительное*) при *внутреннем единении* (притом самом тесном) – вот суть «национального предрассудка», который зарождается «из воли и чувства» [27, с. 81]. Следствием становится навязывание идеи, что все индивидуальное должно быть подчинено общему, и чем глобальнее общее, тем лучше для поглощения инди-

⁹⁰ Чаадаев П. Я. С. 32.

⁹¹ Там же. С. 38.

видуального: в «наших головах нет решительно ничего общего; все в них индивидуально и все шатко и неполно» (заключает Чаадаев)⁹².

Еще одним звеном нигилистического культурного типа мы считаем (опираясь на доказательную базу Ильина) **антиперсонализм**, вытекающий из прежнего «единения и сплочения». Мысль Чаадаева движется так: у человека есть индивидуальное «обособленное» сознание, но его задача – «усвоить себе такое всеобщее сознание, в силу которого он постоянно чувствовал бы себя частью великого духовного целого». Пройти такой путь нам поможет то, что «наряду с чувством нашей личной индивидуальности мы носим в сердце своем ощущение нашей связи с отечеством, семьей и идейной средой, членами которых мы являемся»⁹³. Этот «зародыш высшего сознания» будет расти и наконец наступит развязка: «Люди увидят, **что человек не имеет в этом мире иного назначения, как эта работа уничтожения своего личного бытия и замены его бытием вполне социальным или безличным**»⁹⁴ (выделено мной. – К. К.).

Уничтожения личного бытия требует тот, кого сделали кумиром всевозможные современные свобододолюбцы! Воистину, мы не знаем своей философии и культуры!

Но если каждый из нас уничтожит в себе личное бытие, то, само собой, в нас уничтожатся и любовь к семье, и к отечеству, и к русскому человеку, находящемуся рядом с тобой. «Отдадим должное Чаадаеву, – итожит Н. П. Ильин, – он выразил *отрицание личности* предельно откровенно и точно, добавив к *безличному – социальное*. Социум, община, общество, общественное мнение («идейная среда») – все это уже у славянофилов и еще яснее у Соловьёва станет отрицанием не только личностного, но и *национального*. *Общество вместо нации* – это и есть *суть космополитизма*, как бы он еще ни назывался (интернационализм, глобализм и пр.)» [28, с. 82]. Вот такая получилась «нравственная» философия. Личность тут полностью исключена.

Современный нигилизм, быть может и ярче чаадаевского, но не менее зловещ.

Уничтожение личного бытия – это, полагаю и я, **тренд современного «передового» театрального искусства**.

В чем он проявляется?

Как это происходит?

⁹² Там же. С. 27.

⁹³ Там же. С. 114.

⁹⁴ Там же. С. 115.

«Сегодня в нашем театре (и шире – в нашей реальности) проблемы нравственные отеснены на вторые планы, а вместе с ними – традиционный для нашей культуры интерес к человеку “внутреннему”. Стремление непременно вписаться в жесткие условия рынка, доведение до абсурда идеализации потребления, успеха, приводят к тому, что этические ценности переходят в разряд патриархальных пережитков и все меньше влияют на ход повседневной и творческой жизни» [38, с. 10–11]. Р. П. Кречетова, которой принадлежат эти слова, безусловно, мыслит в рамках классической парадигмы русской культуры. Современные художники – чаще всего нет. Не случайно, но с конца 90-х и особенно нулевых годов не школа Станиславского (а она явилась вершиной национальной театральной культуры, о чем мы будем говорить в следующей главе), а формальный театр, – театр революционного авангарда 20-х годов (даже больше, чем театральные искания начала века, периода модерна) стал источником идей для «передовых» театральных людей.

Да, театр 1920-х годов пребывал в хаосе плюрализма, – советский контекст еще не сложился, но уже был запущен культурный механизм, который вырабатывал нужные новому строю **формулы понимания** исторических событий – как ближайших, так и далеких. Личный опыт понимания и личная культурная память дисциплинировались – каждому художнику, писателю, деятелю театра предлагались правильные схемы «морально-идеологического переживания». Медленно вырабатываются клише «коллективного опыта», массовой риторики, официального языка, на котором проговариваются «высокие» (пафосные) культурно-государственные нормативы.

Но, собственно, считать работу этих культурных механизмом принадлежностью только советского времени, нам, пережившим вторую культурную революцию в 90-е годы, нет никаких оснований. Мы тоже видели, что в хаосе 90-х рождалась новая коммуникационная риторика, связанная с новыми речевыми и культурными формами и нормами. Можно сказать, что в сущности после наших революций XX века работали одни и те же механизмы профессиональных интерпретаций, только цели их, конечно, были в чем-то диаметрально противоположны друг другу. Если в 1920-е годы режиссеры, артисты, историки, литераторы, драматурги и партийные работники культурного фронта вырабатывали «нормы значений», которые с помощью государственно-партийных органов становились общезначимыми, то и в 90-е годы была проделана та же работа, правда санкции на нее, как и культурные механизмы, часто

получали одобрение в иноземных источниках (деятельность Сороса). В первом случае – это был вектор на всеобщий коллективизм, отказ от личности; во втором – тотальный отказ об общего ради, будто бы, индивидуального (каждому – своя «кочка», свой клочок истории, своя приватная память и т. д.), отказ от центра ради периферии, отказ от вертикали – для доминирования культурной горизонтали (и борьба за эту культурную горизонталь, за сетевое существование культуры, очень актуальна сегодня как обеспечивающая, прежде всего, разнообразное содержание национального нигилизма). Не было одного – воспроизводства национального культурного типа как задачи (тип этот, как мы уже показали, существовал на обочине культуры, получаемой поддержку в виде субсидий, грантов, дотаций, премий).

Одна из задач 20-х-начала 30-х годов, реализованная и в театре, состояла в том, чтобы показать легитимными художественными средствами и понять, где «пределы автономности частной жизни», на чем держится та «безусловность», которая подчиняет ей «личный опыт отдельных людей» [14, 51].

«Резервуар спектаклей» того времени, конечно, был весьма разнообразен, но постепенно он оформился в определенную системную конструкцию социалистической театральной культуры.

Перемена культурных законов в новой реальности, так или иначе, отражается и в выборе материала.

В советской театральной культуре доминировали такие тенденции: с одной стороны, художнику предлагалось смотреть в будущее «широко открытыми глазами» (расширять горизонт внимания), а с другой – трактовать негативные факты в реальности как «единичные», то есть ограничивать их действие как локальное, *не имеющее статуса всеобщего* (то есть как «отдельные недоработки», но не как закономерную тенденцию). Тенденция на обобщение, на типизацию, стала в конце века оцениваться как сугубо негативная: вот, мол, аморальность конкретного человека (секретаря парткома, например) нежелательно выводить в качестве «темы театра», потому как она попросту *ничтожна* перед огромными задачами, стоящими перед обществом (строительством социалистического будущего) [14]. Но тогда и сама «власть», и само «государство», с позиций *изменившейся социальной оптики* 90-х годов все того же века, казались выведенными за пределы художественной критики (повседневные события и дела не должны быть проанализированы в художественном произведении, так как были «не типичны» и не значимы для «дня сегодняшнего», сплошь устремленного

в будущее). Собственно, суть этого процесса отразил непосредственно И. В. Сталин: «Мы не позволим превращать аксиому в проблему» [70, с. 85]. Проблематизации уже к 30-м годам была не нужна – искусство, в том числе и театральное, уверенно осваивало концепцию социального оптимизма, выводя на сценические подмостки человека «передового класса» и «нового мира».

Да, новая социальная оптика 90-х предлагала свою «манипуляцию очевидным», о которой мы уже достаточно говорили выше. В 90-е годы она, казалось бы, принципиально изменилась, и началась ее «настройка» в обратную сторону: социальный оптимизм сменился на тотальный критицизм и нигилизм по отношению к недавнему и историческому прошлому, *героизм, будущее* исчезли фатально, критика власти, государства, человека-совка была повсеместна (и не исчезает со сцены до сих пор)⁹⁵. Но вместе с тем уже в конце нулевых и десятые годы XXI века советская культуры стала частью нового контекста, с которым мы и связывает деятельность «передовых режиссеров».

Жесткая оппозиция «советского» и «несоветского» из современной культуры уходит. Но описание через «советское» негативных процессов в обществе – остается. Социальная выборка подразумевает несколько реперных точек: **«37-й год», «тоталитарное основание» русской истории, история как травма, память – о насилии и жертвах тоталитаризма.**

В советском театральном «каноне» вдруг что-то оказалось актуальным, а что-то категорически отвергнуто как «несовременное». В спектаклях С. Александровского, Д. Егорова, М. Диденко, М. Гацалова и др. (режиссеры одного поколения, «сорокалетние») **деконструкция советского прошлого** – безусловный центр спектаклей. Это спектакли М. Диденко «Конармия» (2014) – по рассказам Бабеля, «Земля» (2015) – по мотивам легендарного одноименного фильма Довженко, «Цирк» по одноименному фильму Александрова. С. Александровский ставит в новосибирском театре «Старый дом» спектакль ««Элементарные частицы» В. Дурненкова в стиле вербатима (2015), собирая спектакль из свидетельств тех, кто жил и работал в Академгородке и участвовал в так называемом

⁹⁵ См.: «Соцреалистический канон» (СПб. : Академический проект, 2000), над которым на протяжении нескольких лет работала большая группа ученых разных стран. См. также сборник статей «Парадокс о драме. Перечитывая пьесы 1920–1930-х годов» (М. : Наука, 1993); Н. Гуськов «От карнавала к канону: русская советская комедия 1920-х годов» (СПб., 2003); К. Кларк «Советский роман: история как ритуал» (2002, Екатеринбург).

деле о «Письме 46-ти»⁹⁶. М. Диденко и Д. Егоров осуществляют в петербургском театре «Мастерская» под руководством Григория Козлова постановку «Молодой гвардии» (2015)⁹⁷. Д. Егоров ставит в Камерном театре г. Воронежа спектакль «Ак и человечество» Ефима Зозули («Рассказ об Аке и человечестве», и сцены из неоконченного романа «Мастерская человек»).

Типовой почерк современной режиссуры, культурно-историческое мышление, проявленные ими в названных спектаклях – именно это нам интересно.

Совершенно очевидно, что драматургия вербатима не обладает никакой глубинной художественностью по определению, как и совсем не первого ряда драматург Е. Зозуля, к которому обратился Д. Егоров. То есть драматургия спектаклей не несет в себе эстетическую качественность, и ее отсутствие не важно режиссерам. Важно нечто иное. Поход за советской реальностью, как и в целом за «голой действительностью» оказался им нужнее, несмотря на беспомощный схематизм пьес. Кажется, этот «схематизм» и востребован современным театром. Чем безличностнее пьеса – тем она интереснее режиссеру.

Ефим Давидович Зозуля (1891–1941) сочинил историю про носителя высшей, абсолютной власти (историю об Аке) в 1919 году. Это – антиутопия, появившаяся прежде произведений Платонова и

⁹⁶ Собрав документы и свидетельства очевидцев, драматург не утруждается их художественной переработкой, выплавкой характеров, созданием панорамы времени и объема жизни. Речь идет о создании в Новосибирске в советское время Академгородка. В пьесе и спектакле ролей нет, характеров нет – 5 актеров сидят во фронтальной мизансцене неподвижно и говорят реплики одинаковым и монотонным голосом. Эта первая часть спектакля «символизирует» некие мечты и надежды о городе-саде и месте свободы и самоуправления ...После 25-ти минутной читки наступает «новый этап»: на сцену льется натуральная вода, изображая проливной дождь. Сей нехитрый прием символизирует наступление в СССР мрачных «дождливых времен» (и они уже больше не кончатся по мысли режиссера, вплоть до дня сегодняшнего). Артисты надевают плащи, берут в руки листы бумаги и начинается все та же читка без ролей и характеров на тему «Письма 46-ти». Публика не знает об этом Письме, имена типа Ю. Галанскова ей вообще не знакомы, факты из письма перебиваются фактами советской пропаганды и борьбы с учеными, поддержавшими диссидентов-писателей. «Региональный колорит» предьявляет себя в репликах такого типа: «Наша страна состоит из России, Сибири и Дальнего Востока» (в контексте спектакля это читается двусмысленно – не как местный патриотизм, а как местный сепаратизм).

⁹⁷ Это не инсценировка известного советского романа А. Фадеева, но исследование культурного и исторического мифа о молодогвардейцах.

Замятина. Сюжет ее таков: есть некий город, жители которого оповещены Верховной коллегией решительности, что им всем необходимо пройти проверку «на право на жизнь». Если проверку не проходит – уходи из жизни (с помощью друзей или близких, а в том случае, если они не могут это сделать, – не прошедшей проверки обращается в специальные отряды). Массовая зачистка общества проводится под присмотром Ака, у которого репутация справедливого правителя, что никак не избавило жителей от уничтожения по самым разным поводам. Но Ак вдруг засомневался в «правильности пути» и решил провести реформы: Коллегия высшей решительности сменила профиль – стала Коллегией высшей деликатности. Все, кто сохранился с дореформенного времени – счастливы, живут радостно, не вспоминают о репрессированных. Ак по ходу спектакля вызывал ассоциации с Лениным, Сталиным, Гитлером и реформатором из нашей недавней перестройки.

Количество «лишенных права на жизнь» в спектакле демонстрируется постоянно растущей кучей обуви на сцене (прием, который уже использовался много раз, но он всегда работает)⁹⁸.

Конечно схема, но она важна режиссеру потому, что позволяет высказаться на тему массового уничтожения людей под маркой «необходимости». Присутствующая в спектакле молчаливая уборщица, которая все видит, все понимает, но осталась жива, олицетворяет в спектакле «народ» в роли «вечного уборщика», которому благополучной жизни как-то никогда не достается.

Конечно, современным критикам «ясно», что Зозуля еще в 1919 году *предвидел* почти как пророк энкавэдэшные «тройки», которые начнут «чистки» в 1930-е годы. Это – устойчивая характеристика отечественной социальности. Мол, будь всегда готов к чисткам. Сам образ Правителя Ака (а его играет один из талантливых актеров Воронежа – Камиль Тукаев) дается вполне обаятельным, размышляющим о судьбах человечества. «...ведь самого жестокого правителя в России люди часто обожают, поддаваясь его обаянию», – тут же резюмирует критик [17].

⁹⁸ Всем помнятся фотографии из Аушвица: гряда волос, сумок, очков, которые отбирали перед сожжением их в газовой камере. В том числе – и гряда обуви.

Казнь в спектакле Д. Егорова происходит весьма незатейливо: на сцене стоит шкаф, герой туда входит, снаружи нажимают кнопку, загорается лампочка, потом рядом со шкафом ставят траурный венок памяти и поется что-то патристическое. Причем одна героиня делает селфи, перед тем как войти в шкаф...

От советской театральной эстетике революционного периода (а именно революционный авангард сегодня стал «питательным бульоном» для современной социально ориентированной режиссуры) в спектакле Д. Егорова взят прием деления мира на черный и светлый, серый и яркий: серо-черным и коричневым цветом обрисован «мир репрессий», растоптывающий человека. И тот же мир после реформ: веселые сине-красные цвета футболок, платьев, туфель – радости потребителей ничто не мешает наслаждаться. Впрочем, презрения к человеку меньше не стало: «...*Массы! Массы! Что может быть прекраснее человеческих масс! Прекрасного человеческого стада!.. Люди! Люди!.. Как умно, гармонично и радостно расположены на стульях тела... Сколько процессов бродит в этих телах! Сколько мыслей, желаний!.. Худенькие изящные девушки, свободно сидящие с чуть раздвинутыми ногами, вы знаете? Вы сидите на трупах! Ради вас, вашего спокойствия, вашего благополучия на рассвете, одинаково во всех странах, казнят немых, заросших, очень запутавшихся людей...*» [17]. Это говорит Ак, наблюдая за своим преобразенным реформами «народом», по сути, остающимся «человеческим хламом» или «биомассой».

Личности нет. Личность не нужна. Нет личности – нет ответственности.

Мы не требуем никакого оптимизма от режиссера Егорова. Но почему же что-то мучит, почему кажется, что тебя обманывают, несмотря на определенность высказывания? Что же гнетет?

Гнетет уверенность современников в том, что все самое главное в области памяти и в «театре истории» сегодня связано с главной травмой нашего кровавого XX века – травмой «37-го года». Критик, в 2015 году, задается вопросом: «Пришло ли время говорить о травме?» и отвечает так: «Итоговые титры на стене – наши ответы на вопросы анкеты: имярек такого-то возраста в такой-то должности любит кошек, поэзию, жизнь или свою семью⁹⁹. Будет ли каждый, отвечающий на анкету зритель признан нужным, если завтра к власти придет очередной Ак?.. Режиссер задет вопросы. Зритель, как кажется ему, будет сам искать ответ, доказывая «свое право на жизнь» [17].

Маркированная тема современной культуры, которой не дают «уйти со сцены», подвигая все иные, не менее существенные проблемы – это жертвы политических репрессий.

⁹⁹ Перед спектаклем зрителям раздавали анкеты, в которых просили указать, чем занимаешься и что любишь. А в финале спектакля, после опыта уничтожения и чисток, которые были продемонстрированы, ответы на некоторые анкеты появились в титрах на сцене.

В Год театра, в частности, большой проект предложил Музей истории ГУЛАГа. В лаборатории будут участвовать молодые режиссеры, создавая театральные работы, на основе материалов из музейных фондов (письма и дневники, материалы следствия, личные вещи, предметы лагерного быта и архив видеоинтервью проекта «Мой ГУЛАГ», представляющих воспоминания репрессированных: «Актер и режиссер Мастерской Дмитрия Брусникина Михаил Плутахин проведет сценический эксперимент в жанре предметного театра с использованием материалов из архива и экспериментального фонда Музея истории ГУЛАГа. Режиссер Женя Беркович представит постановку об истории рукописной книги рисунков и двустий «Метео-чертик. Труды и дни», созданной заключенной Карлага Ольгой Раницкой для своего сына. Режиссер Никита Бетехтин подготовит эскиз по выпущенной Музеем истории ГУЛАГа книге Леонида Городина «Одноэтапники» в коллаборации с театральной лабораторией Gogol School при «Гоголь-центре». Куратором проекта выступает известный театральный критик Павел Руднев: «...Наша лаборатория – документальна, она построена на использовании музейных сокровищ, материальных и нематериальных, на актуализации накопленного архива Музея истории ГУЛАГа. Документальное направление в театре нужно сценическому искусству для того, чтобы устранить зазор между реальностью и театральными представлениями о реальности, которые всегда рассинхронизированы. Театральность же нужна музею, чтобы оживить его, дать экспозиции кровь и плоть, реактивную эмоцию. Уверен, что использование театрального метода в музейной работе необходимо для погружения в эпоху: зритель, наблюдая за тем, как актеры воспроизводят тексты воспоминаний гулаговцев или соизмеряют себя, взаимодействуют с предметами гулаговской жизни, становится как бы частью экспозиции, осязает ее уже не только глазами и сознанием, но и всем телом...» [80].

Собственно, спектакль Воронежского Камерного театра, о котором мы говорили выше, тоже был поддержан воронежским «Мемориалом», «где ежегодно в День памяти жертв политических репрессий, – пишет автор статьи, – производятся захоронения невинно убиенных в годы Большого террора, совершает ли театр шаг к осмыслению трагического прошлого и излечения от травмы?». Тот же автор, участвующий «в разных практиках по сохранению памяти о тоталитарном прошлом», полагает, что разбираться с этой темой в России еще не время», хотя сам как раз и «разбирается», рассказывая о спектакле «Ак и человечество» [17].

«37-й год» как-то фантастически выпирает из всей нашей истории. Будто ничто не предшествовало ему и ничто за ним не последовало. Рецензенты спектакля уверены, что Зозуля в 1919 году «предвидел» 37-й год и «тройки», но «пророк» был слеп для своей современности, в которой почему-то не видел расстрелов без суда, – расстрелов тоже массовых, не говоря уже об убийстве царской семьи. Но никаких иных убийств и несправделивостей, кроме «37-го года», не принято видеть. Именно потому, что **«сострадание» так выборочно**, не верится ни этому «состраданию», ни исторической концепции, представленной режиссером в спектакле «Аз и человечество». Режиссер выступает, по сути, пропагандистом, работающим на удобную привычку все сводить к 37-му году.

«Жизнь человеческого духа», как краткий и в сущности все исчерпывающий концепт русского театра, сформулированный К. С. Станиславским, в названных спектаклях отсутствует. Ее и не обещали нам «альтернативные режиссеры». Впрочем, жизни нет вообще – жизни художественной.

Апелляция к советскому материалу становится апелляцией к современности – советская социальность, которую так презирали с конца 80-х годов, стала востребованной в 2010-е. Именно социальность и прежде всего социальность. «Спектакль Максима Диденко («Земля». – К. К.) о **девяностых годах прошлого века**, о катастрофе поколений, о том, как стирается историческая память», – утверждает критик. Он же подчеркивает значимый общественный аспект сценической версии: «Мы боремся за землю и думаем, что можем ею обладать, но на самом деле земля – это то, что нас порождает и то, во что мы уходим. Земля прекрасно обойдется и без нас. Иллюзия обладания опасна. В фильме Александра Довженко перепаханное поле становится **мировым разломом** – никогда уже не будет так, как было раньше» [74]. В русской классической культуре концепт «земли», «вспаханного поля», «хлебного поля», конечно, имел позитивный и ценностный смысл. И никакого «мирового разлома», актуального с XX века, не предполагал. «Своя земля» – что могло быть ближе к человеку, наполнение памятью, семейственностью, трудом?! «Так оно так, конечно, и лучше бы как-нибудь работать гражданином мира, – пишет М. М. Пришвин (1873–1954), – но как перешагнуть через родину, через самого себя? Ведь только я сам, действительно близкий к грубой материи своей родины, могу преобразить ее, поминутно спрашивая: “Тут не больно?”, и, если слышу “больно”, ощупываю в другом месте свой путь. Другой-то разве станет так церемониться, разве он “за естественным богатством”

железа, нефти и угля захочет чувствовать человека? Вот верно как-то через уважение к родным, некоторым друзьям, и, главное, через страстную любовь к природе, увенчанной своим родным словом, я неотделим от России» [56, с. 124].

Названные Пришвиным почти столетие тому назад компоненты концепта «родная земля» до сегодняшнего дня содержатся в культуре: боль за свою землю (свое родное); природное богатство (естественное); сама земля как живая и данная; природа, родное слово, родные люди, слиянность «Я» (личности) и России.

Но если Пришвин в 1925 году осязает свою личность, то коллективное театральное мышление в названных выше спектаклях – это уничтожение современным режиссером в своем театре *личного бытия* героя-человека. У режиссеров, представляющих, по мнению критики «альтернативный театр», часто доминирует *коллективный герой, наряду с «хоровыми читками», сопровождающимися массовыми пластическими движениями, оказываются существенными приемами*. Перефразируя слова А. Пиотровского 1926 года, можно сказать, что *хозяином спектакля стал «материал»*.

С какой точки зрения режиссер смотрит на «материал», который берет для спектаклей?

Конечно, ничто бытоописательное (а именно в этом пространстве происходило появление новых советских героев) современного режиссера не интересует в подробностях. «Белогвардейцы, нэпманы, комиссары, коммунисты ..., рабочие-выдвиженцы, матросы (традиционный отныне тип “братишки”), красноармейцы»¹⁰⁰ – эта «галерея образов» само по себе не интересна, как и «лишенцы», «выдвиженцы», «спецы». Ему не интересны ни родовые связи, ни дворянская культура, ни порушенная крестьянская семейственность («кулаки») как таковые, – ему интересны названные пьесы (сценарии, фильмы) как *источники социальной истории* и ее персонажей. Документы истории, как и пьесы, ставшие историей, интересует при этом не как исторический материал, но как *«миф противления»*, допускающий *«перенос значения»* – позволяющий говорить о настоящем.

Райкомы, партийные ячейки, рабочие, интеллигенты, крестьяне, коммунисты, ответственные работники, комсомольцы, большевики как таковые, делающие мировую революцию, транслирует в зрительный зал некий опыт советской памяти о них, то есть ука-

¹⁰⁰ Соболев Юр. Драматургия десятилетия // Репертуарный бюллетень. 1927. № 6. С. 14.

зывает на то, что все они обладали определенными свойствами – вот сами эти *свойства* становятся важнее всех остальных характеристик.

В «Молодой гвардии» Дмитрия Егорова и Максима Диденко в петербургской «Мастерской» (художественный руководитель театра Григорий Козлов) три части: «Миф», «Документ», «Жизнь». Режиссеры исследуют противоречие: конфликт мифа и документа, документа и жизни тех, о ком идет речь. Пожалуй, с мифом проще: мифологическая часть спектакля выполнена в клиповом стиле, когда с помощью танцтеатра из тел лепятся фактурные барельефы-мизансцены, известные по памятникам советского монументального искусства. Ритм пластики, композиционная смена мизансцен, доминирование красного цвета и задают тот пафос агитационности и форс соц-арта, который идеологически ясен и прост. Миф в руках режиссера подтверждает то, что было сказано в советское время. Они, молодогвардейцы, – герои. Символы идеологического конструкта времени. Они так высоко вознесены над миром и реальной жизнью, что стали людьми-клише. С диденковской частью «Молодой гвардии» «Землю» (тоже спектакль Диденко. – К. К.) роднит, пожалуй, лишь смерть, понятая как экзистенция танца, – когда умирают за то, что ночью «шел по улице и танцевал». И «коммунизм, приравненный к нацизму», – заключает критик [105].

Вторая часть спектакля («Документ») в большей степени рассказывает об искажении тех документов, которые были в обиходе историков (постепенно снимается героизм, возникают живые люди, нечистая конкуренция за их память и место их в истории). А третья часть «Жизнь» и вообще дается публике как фото и видео материалы о Краснодаре, – запущенный, почти неживой город и музей в нем. Партийцы (коммунисты, комсомольцы, а также большевики) несут миру новую глобальную этику – строителя социализма, создателя будущего. Сегодня, конечно, режиссеры лишают их прежнего пафоса. «Миф» в «Молодой гвардии» играют в стиле хип-хоп, поп-механики (речь о революционных песнях).

Наличие пассионарного героя (большевика) предполагало в театре двадцатых годов, с которым мы полагаем возможным сравнение современного социального театра, – предполагало, конечно, и наличие народа, который в некотором смысле «автоматически» в пределах театральной памяти становился «народом-хором» (Аристотеля читали и почитали!). «Мировые образы скупости – Шейлок, Гарпагон, Скупой рыцарь, Плюшкин. **Почему нет мировых образов большевиков?** – спрашивает А. Афиногенов. – Надо (условие

мирового образа) обнаружить свойства, знакомые всему миру. Скупость. Кто с ней не знаком. А идеи освобождения – тоже ведь очень известны. Отсюда идти к созданию таких типов, кот<орые> обладают свойствами мирового значения»¹⁰¹ (выделено мной. – К. К.) [2, с. 151]. Вот это самое «мировое значение» близко современному режиссеру, мыслящему себя конечно не в Третьем интернационале, но тоже лучше понимающим мировые (глобальные) образы.

Жизнь коммуниста не принадлежит ему самому. Чем не чаадаевский тезис о **«работе уничтожения своего личного бытия и замены его бытием вполне социальным или безличным»**, – тезис, воплощенный с филигранной точностью в новых исторических условиях? Коммунист все отдает революции, жертвенно и безоговорочно, у него нет никакой иной любви, кроме любви к мировой революции, партии и советской власти: «А что я? Единица, человек только, **а за мной стоит класс. Разве я могу жить для себя?** <...> **Считай так, что тебя нету**, а делай то, что полезно для партии» (выделено мной. – К. К.) [А. Воинова (Сант-Элли). Драма «Акулина Петрова»]¹⁰².

Идеология «жизни не для себя» в спектакле «Мастерской» как раз и была сыграна через хоровой речитатив, через неистовость общей интонации, через чувство ритма, которое возникает в коллективе: *вместе, вместе, вместе!* Рядом, рядом, рядом! Лево*й*, лево*й*, лево*й!* **Разницы между силой и насилием** часто вообще нет: «Насилие здесь гипертрофировано в цвете и шрифте, кинематографично, гротескно. При патологической экспрессии жеста, тела как бы сжаты в пружину диденковской хореографии. Телами исто*во* «царапают» – от итальянского «graffiare», царапать – каракули в пространстве сцены, как предсмертные записки на стене подвала. Сквозь которые, во второй части, словно бы на школьной доске (сценография Евгения Лемешонка), просвечивает: «Классная работа». (И класс, как уже было всеми отмечено, – конечно, умерший, по Кантору.) Ассоциация с граффити возникает от того еще, как плакатная советская эстетика переосмыслена и передана средствами современного масскульта и исполнена энергии художественного вандализма» [105]. Молодогвардейское сопротивление (а уже и не важно – кому) современная критика понимает как молодежную субкультуру («и как хорошо клятва молодогвардейцев ложит-

¹⁰¹ Дневниковая запись 1931 года.

¹⁰² Здесь и далее тексты пьес цитируются по кн: Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.

ся на рэп»). Никаких патриотически страстей – никакого пыла веры в будущее: «Ибо абсолютно ясно: от них не останется ничего. Ни песни, ни правды. Ни-че-го. Только изуродованные тела» [105].

Никакого уяснения истины в спектакле не происходит.

Что тут правда, а что неправда, как уживаться в истории мифу и факту? – ответы спектакль не дает. Его нигилизм проявляется не только в том, что такой герой сегодня не возможен, но и конечно, исторический нигилизм проявился в современной идеологии, экспортируемой из-за рубежа, о равенстве коммунизма и нацизма¹⁰³. Сегодня это называется невозвратным мышлением, под которым понимается не просто невозможность повторения гражданских и пафосных позиций прошлого, но именно некие иные способы мыслить. То есть, говорит критик, «с одной стороны, спектакль Егорова и Диденко про сегодня, *про тоталитарные механизмы*, про то, как время перемалывает искусство, про ничуть не устаревшую машину пропаганды. К тому же режиссеры работают с сегодняшним сознанием, а не с фадеевской книжкой. И в то же время эта “Молодая гвардия” – про *нулевую ценность и памятника, и памяти*, про катастрофический разрыв в культуре и сознании, про жертвенный культ идеи супротив нашего культа скепсиса и цинизма. Именно эта кощунственная полифония, эта содержательная противоречивость так притягивает и будоражит в спектакле» (курсив мой. – К. К.) [105].

Довольно трудная складывается картина в современном социальном театре как театре нигилистическом: персонажи есть, а вот личностей нет и даже там, где, казалось бы, должны быть личности, играет общий молодогвардейский хор. Никакой исторической реставрации не происходит – она и не нужна, но не происходит и художественного вживания в иное, чем наше, время. «Нулевая ценность памятника и памяти», конечно, не находится в согласии с *константой памяти* русской культуры. Одну такую константу Н. П. Ильин называет *историческим развитием субъективности*. В рамках театральной культуры, конечно, такой процесс тоже возможен. Постмодернистское театральное сознание начинает человека видеть с телесного. Доминирование *телесности* непосредственно, как ни странно, связано с *беспамятством*. Деконструкция

¹⁰³ В спектакле «Молодая гвардия» Владимира Кузнецова (Владимирский театр драмы, 2015), появлялись националисты с украинским флагом, они срывали георгиевскую ленточку с ветерана, избивали его и заставляли кричать «Слава Украине!». А дальше они уже шли с фашистскими флагами Третьего рейха: пытали молодогвардейцев.

прошлого, о которой мы говорили выше, приводит к деконструкции культуры. А между тем философия и культура имеют «прочное наследие» – это понимание «того факта, что не только человек, но и любое *живое* существо является *живым* в силу обладания хотя бы зачатком *внутренней жизни* – *самочувствием* как наипростейшей, самой элементарной формой *самосознания*. Кто не чувствует себя живым, не испытывает хотя бы смутных *переживаний*, тот, естественно, и не живет; его тело является *мертвым* телом, существующим только для *других*. Особенно тщательно и убедительно это обосновал Петр Астафьев (уже знакомый нам по спору с Владимиром Соловьёвым), выразив суть дела в лаконичной формуле: «*Жизни столько же, сколько субъективности, ведомости себе*»¹⁰⁴ [24, с. 7].

Ведомость себе, увы, в режиссерах социального театра, встречается главное препятствие в том, что они в принципе ориентированы на «среду», в которой сегодня принята «кощунственная полифония».

В театре 1920–1930-х годов не требовалось ни доброта, ни великодушие, ни милосердие, ни сострадание, ни совесть – все эти константы классической драматургии не имели отношения к способу говорить и мыслить героя-большевика.

Впрочем, человека без привязанностей и обязанностей русские мыслители обнаружили уже в XIX-ом столетии, в страшные пореформенные годы. Николай Николаевич Страхов пишет о модном романе Чернышевского «Что делать», – пишет потому, что «с некоторым правом считал своей специальностью» внимание к нигилизму. Его статья «Счастливые люди» была готова в 1863 году, а впервые напечатана в «Библиотеке для Чтения» в 1865 г. (№ 4-апрель), которую издавал тогда П. Д. Боборыкин. Суть мысли Страхова в том, что Чернышевский явил нам «новых людей», в которых русский критик не увидел полного, цельного человека – нет полных чувств, нет «нервов и крови», нет теплоты, но зато есть очень *крепкие организмы* (чем не будущие большевики, взявшие Чернышевского в свои «родоначальники»?) «Физиолог сказал бы, – говорит Страхов, – что оно (удивительное явление крепких организмов. – К. К.) представляет очевидную остановку развития, глубокое нарушение равновесия в духовном организме» [78, с. 341]. Новый тип людей для Страхова – это отклонение от нормы. В чем источник этого отклонения – в «холоде» русской природы? влиянии Петербурга? в странной оторванности от истории? Как бы кто ни объяснял

¹⁰⁴ Астафьев П. Е. Вера и знание. С. 150. Астафьев П. Е. Вера и знание в единстве мировоззрения (опыт начал критической монадологии). М., 1893. С. 42–43.

причины «уклонения от нормы», Страхов полагает, что в любом случае роман явил крайние грани *неправильного развития*. Но собственно, это «неправильное развитие» есть свойство вообще всего «известного направления». Демократического, нигилистического, продолжающего чаадаевский тип.

...Большевик далеко стоит над обычным человеком (обывателем), но при этом, как отмечает В. В. Гудкова, с готовностью отдает в распоряжение партии и прочих руководящих органов собственную судьбу (как девушки в мастерской Анны Павловны в романе «Что делать?» отдали в ее руки решение своих судеб, в том числе и избавления от «известного положения», то есть беременности). Герои ждут руководства собой, тоскуют без циркуляров: в «Шарманке» А. Платонова служащий Щоев печалится и расстраивается: «Десять суток циркуляров нет – ведь это ж жутко, я линии не вижу под собой!» Другой герой ждет «десятичной классификации партийных преступлений», которые, надо полагать, помогут ему лучше справляться с реальностью.

В общем, пролетарская культура, конечно, какое-то время вполне была эстетически согласована с драматургическим комплексом «коммуниста-большевика». Собственно, заложенную в ней «бомбу» мало кто был способен видеть, как М. Шагинян, которая так писала о «пролетарской культуре», в самом сочетании этих двух слов видящая противоречие, «то самое, которое учебники логики называют *contradictio in adjecto*. Пролетарий – это человек неимущий, человек, основным признаком которого является *ничегонеимение*. Культура – это координация культов, удерживание путем приведенных в систему культов всего того, что накопил и наработал человек в области духовных, душевных и физических ценностей, иначе говоря, это *умение иметь*. Спрашивается, как можно хотеть от неимущего, чтоб он создал свое собственное *умение иметь*? Либо он ничего не сумеет иметь, либо – научившись иметь – перестанет быть пролетарием. И тогда его культура не будет уже “пролетарской”» [101, с. 49]. Собственно, так и случилось – культура стала советской.

Взаимоотношения наших современников с советской культурой носят, как мы показали, вполне нигилистический характер, какого бы периода они не касались. Современный социальный театр существует постольку, поскольку он оппонирует советской эпохе. Вместо личности – масса, вместо народа – хор и коллективный герой, что, конечно, не означает, что социальный театр не может обновляться и развиваться не столь односторонне.

Но современный культурный нигилизм распространяется, конечно, и на классику. Казалось бы, культ независимой личности (а культурный нигилист печется прежде всего о свободах творческой личности) несовместим с представления об этой личности, свернутыми до лакейства и физиологичности. Например, режиссер Константин Богомолов *уничтожил личное бытие героев Достоевского*, совершил *насилие над классикой*, опираясь на собственное полнейшее своеволие и «евролакейство». Называя спектакль другим, чем роман, именем – «Князь» (вместо «Идиот»), режиссер демонстрирует определенное филологическое знание: именно таким было название романа в замысле. Но Достоевский несколько раз пишет в черновиках «Князь Христос», что как раз отбрасывается режиссером. У него Князь – «медитативный», «из театра сновидений», технику которого использует режиссер в работе с актером, но этот князь не верит во Христа. Режиссер сосредоточен не просто на красоте (женской), но на красоте *«падшего ребенка»*. Модная тема педофилии насильственно приписывается Достоевскому, и совершается это с помощью приема подмены. Знание одного явления – «слезы ребенка» у писателя – редуцируется на современную проблему педофилии (как «актуальнейшую»). «Я защищаю мир от детей», – говорит Фердыщенко, превращенный в спектакле в полицейского.

Вывих. Сдвиг. Неправильность. Изнанка.

Именно это констатирует театр (артисты и режиссер). Констатирует обреченно и уныло. Впрочем, иначе и не могло быть. Без Христа. Правда, критика полагает, что именно так режиссер приник к мейерхольдовской традиции – традиции ставить «всего Достоевского» сразу. Критики увидели «многослойную философскую сагу» там, где «приглашаются на казнь» не только герои Достоевского, но и зрители [102].

Прибегает режиссер и к *простейшей актуализации и «социализации»* через обезличивание: был князь Мышкин – стал Тьмышкин. Река Мойка (ну да, там Пушкин жил и умирал) станет Помойкой. Кому нынче интересны страдания без патологии? Режиссер полагает, что никому, а потому поступает примерно так же, как революционная матросня, ворвавшаяся в царский Зимний дворец в 1917 году, – гадившая в фарфоровые вазы, на портянки разрывающая парчовые шторы. «Князь идет пописать в воду», «Его моча чиста, как слеза ребенка», – такие титры появляются на экране (в современном театре экран и видеопроекции или бегущая строка есть практически в каждом спектакле). Вот и «слезу ребенка» вспомнили...

Страдающую Настасью Филиппову Богомоллов превращает в *не страдающую девочку Настю*, – девочку развратную, вовлеченную в круг педофилов, которые ее передают друг другу (то под видом «свадьбы», то под видом «удочерения», а она совершенно отчетливо сознает, что они с ней делают, и называет это соответствующими словами). В педофилов превращены все героини мужского пола – и они, конечно, «осовременены» самым вульгарным бытовым образом. Госчиновником стал Епанчин, Тощкий – депутатом Ашенбахом, Рогожин – генералом Вооруженных сил РФ, да и сам Князь, который не «Идиот», а Тьмышкин, тоже не прочь попользоваться девочкой... Из романа выдраны только те страницы, которые пригодны для этой цели – для набора педофильских «картинок»¹⁰⁵.

К Достоевскому вся эта ролевая имитация (сладострастники, растлители детей и растленные же дети) не имеет ни малейшего отношения. Как-то нечистоплотно к Федору Михайловичу пристегивать нынешние «дрянь и грязь» – педофилию, властных развратников, борьбу гомосексуалистов за присутствие на современной сцене и в современной культуре. (Ода гомосексуальному типу педофилии в спектакле тоже есть, – это рассказ о страсти «депутата» к мальчику Тадзио из «Смерти в Венеции» Т. Манна; это – самое эмоционально богатое место спектакля, вызвавшее одобрительные аплодисменты нескольких зрителей, испытавших, очевидно, специфическое «эстетическое наслаждение»). Добавление рассказа о мальчике Илюше Снегирёве (из «Братьев Карамазовых») в сущности, продлит тему насилия: мальчик отправлен умирать в хоспис, настроения в котором среди умирающих детей вполне бодро пионерские (они говорят, что «умирают, ничего не совершив» и звучит все это весьма двусмысленно).

В общем, опыт нигилистического прочтения классика режиссером Богомолловым убедил только в одном – все дело в том, *кто* читает классика и с *какой* целью. Силиконовое, так сказать, прочтение без каких-либо художественных затрат, интересно только тем, кто находится в рабстве «нового европейского театра». Ну и еще, пожалуй, модной буржуазной публике, которая морщила лбы (если это мужчина) и капризно вздергивала носики (если это женщина) повторяя при этом, что как-то тут «все непросто». Собственно такая публика Достоевского не читала, а потому отличить его от не-

¹⁰⁵ Естественно, мы всегда в таких ситуациях слышим, что это не наслаждение педофилией (насилием, развратом, убийствами, грехами адскими и извращениями), а порицание ее, что это вопль режиссера о вопиющей же проблеме современности.

Достоевского не сможет никогда, следовательно, удовлетворится чем угодно, если это спектакль от «брендового» режиссера. «Бренды» же производятся «за углом» – «в подвале» критического цеха.

«Новый европейский театр», который так усиленно пропагандирует группа критиков журнала «Театр», адептом которого является, безусловно, и режиссер К. Богомолов – характерный образчик культурного нигилизма.

1.8. Театр истории. Государство и нигилизм

Мы наблюдаем беспрецедентный интерес к истории в последние двадцать лет, в том числе и к проблематике русской государственности, которую теснейшим образом связывают с имперской формой существования. Появились сотни исследований, посвященных феномену империи, проблемам формирования имперской элиты, проблемам взаимоотношений центра и периферии, новым государственным амбициям России, возрождение которых видят в последние годы. В любом случае память империи (культурная, историческая) живет и в современной культуре. Но только не в либеральной театральной среде, где не хотят знать ничего нового и сложного о государстве, империи и русском человеке, пребывая в законсервированном антисоветском и антигосударственном состоянии ума.

Современный театр чаще всего атрибуты государственности, появляющиеся в спектаклях – армия, сила, мобилизация, двуглавый орел – дает в ироническом, компрометирующем стиле.

Лояльность государству и патриотизм также трактуются весьма негативно. Сегодня, пожалуй, когда патриотизм становится местом проблемным, когда в патриоты «записываются» и идут как прежде в КПСС, определенная самоирония, возможна и неизбежна. Но на такую иронию все же нужно иметь некоторое внутреннее художественное право – то есть художник должен пережить и опыт позитивного, подлинного патриотизма, основания для которого можно всегда найти в истории собственной культуры. Конечно, патриотизм имеет разные оттенки: от официального государственного патриотизма (странно было, когда его не было в 90-е годы, например) до «квасного патриотизма» – хотя и последний имеет свою привлекательную сторону. Вяземский подпустил это выражение в нашу культуру, в период участия в арзамасском кружке (где ему было дано прозвище Асмодея – спутника Сатаны). Н. И. Калягин

пишет, что термин этот быстро взят был в оборот носителями передового мировоззрения – В. Белинским, например, который впал восторг (так и хочется добавить – в неистовый восторг). А между тем каких-то серьезных интеллектуальных противостояний «квасному патриотизму» обнаружить трудно: «Между тем, русский квас тезоименит германскому Квасиру, из крови которого приготовлен был некогда “мед Одина”, мед поэзии. Русский квас в современном мире – одно из немногих *живых напоминаний* о преданиях древних германцев, о Снорри Стурлусоне с его “Младшей Эддой” и о т. п. вещах, которыми фундируется цивилизация Запада и о которых русский западник традиционно не имеет ни малейшего представления. Скажу прямо: “квасной патриотизм”, распространись он на самом деле между нами, был бы неизмеримо более культурным и намного более западным явлением, чем убогое наше западничество, которое есть, в лучшем случае, невротическая реакция на свою слабость, на свою неспособность с достоинством нести русский крест в современном мире, в худшем же – демонстративный отказ от несения креста, практические безбожие и нигилизм» [33, с. 26].

Однако как только был поставлен вопрос, что у государства тоже должна быть своя степень свободы, выражающаяся в том, что государство имеет право на государственную культурную политику, – как ту же началась война с этим самым «государством». Современное искусство мыслит себя оппозицией государству, страшно пугая самих себя тем, что не случилось и не случится: министерскими предпросмотрами спектаклей, государственной цензурой (как будто у них нет своей собственной внутренней цеховой цензуры!), и даже тем, что *русская классика есть «столп и утверждение режима»* [16]. В этот «дивный новый мир» современного искусства будто бы вдруг вторгается министерский чиновник и требует, как пугает всех общественность, «всё заморозить», велит всему «застыть в неизменном виде» (Более существенная проблема, на мой взгляд, состоит в том, что культурный статус современного чиновничества довольно невысок, а отсутствие навыков понимания современной культуры приводит, с одной стороны, в манипуляциям художниками мнениями и решениями чиновников, управления чиновниками через скандал, а с другой – к чиновному самоуправству в руководстве культурой, особенно чувствительному в регионах. Регионализация культуры поставила всех в положение, что «до царя – далеко, а до Бога – высоко»).

Историческая и философская безграмотность – дело поправимое, если, конечно, художник намерен ее ликвидировать.

Театр истории, как мы уже говорили, сегодня представлен как театр социальный, но и как «театр памяти». В 2017 году в библиотеке Достоевского Ирина Прохорова (президент НЛО) читала лекцию «Рабство как культурная память и интеллектуальное наследие» и представила спецномер журнала «Новое литературное обозрение», посвященного проблеме рабства в эпоху модерности. Докладчик говорила о том, как феномен рабства совмещается с модерностью, с ее установками на автономию личности от диктата государства; как наследие рабства влияет на формирование «этических, моральных норм, религиозных представлений, ритуальных и этикетных кодов», а также отметила «какую роль в передаче интеллектуального наследия рабства играют практики памяти». Ну и конечно, говорила о том, как рабство и связанные с ним явления проявляются в коллективном сознании, в повседневном поведении, в обыденном обиходе, а также искусстве и средствах массовой информации.

Тоталитаризм, проявления которого культур-либералы отслеживают во всей нашей истории, конечно, поддерживается на плаву и подпиральной его темой рабства, которое хоть и отменили в 1861 году в России, но на *живую традицию* которого (тут и традиция не отрицается!) решено опираться как на «мощный механизм культурной памяти и социального взаимодействия» спустя не просто годы, а и столетия после его законодательной отмены [61].

При этом вопрос о том, что мощный механизм культурной памяти работает и с другими ее компонентами не ставится вообще. Не ставится потому, что с 90-х годов у нас внедрены (скрыто или открыто) идеи, отработанные колонизаторами в колонизируемых странах, когда Российская Федерация, с одной стороны, в советской своей форме была носителем колониального сознания (отсюда концепция травмы, тоталитаризма, приравненного к нацизму, искажение памяти о Великой Отечественной войне) и существовала как колониальная империя (внешняя точка зрения на Россию), а, с другой стороны, после распада СССР сама стала рассматриваться «колонизируемой территорией» – колонизируемой Западом, который признавал советскую идеологию «пустой», Россию – малозаселенной и несправедливо обладающей такими богатствами природными и территориальными. Не случайно ученые, пропагандирующие идеи Сороса в России, приняли деление мира на «развитые» и «развивающиеся страны» и отнесли свою страну к последним. Кроме того, успехи развитых стран они связывали «с традицией *критического мышления* и европейского рационализма в самом широком смысле слова, включая и его «некласси-

ческие» модификации, а отставание стран третьего мира объясняем господством иных типов менталитета – традиционного, мифологического». Кроме того, именно с типом мышления они связывают самоопределение нашей страны в мире, полагая, что сам тип мышления **«строится и выращивается искусственно-технически**, а не просто наследуется, как тип *сознания*» [35]. Итак, критическое мышление становится главным инструментарием современности, а вопроса о сложной созидательной задаче как составной части любой критики – так вопрос вообще не ставится.

Такой культурный тип, в основании которого лежит негативизм, конечно будет доминировать среди современников всегда, хотя бы потому, что работа отрицания и работа созидания (а это хорошо видно в практике современного театра) требуют существенно разных умений и затрат, а также личностной оснащённости.

Николай Николаевич Страхов, наследие которого так медленно входит в культурный оборот, предлагает иной взгляд: «Мы должны беречь историю преимущественно как память о том, что было выше нас» [79, с. 10]. В истории уже осуществилось то, что навсегда останется эталоном, образцом творчества, а потому прошлое в нашей культуре (а сегодня часто мы говорим о том, что русский культурный тип ориентирован на прошлое, тогда как американский – с продукцией Голливуда – исключительно на будущее), внимание к нему, вживание в него – для нас задача более актуальная.

Под «театром исторической памяти», «театром истории», «театром памяти» мы понимаем корпус драматических произведений и спектаклей, для создателей которых важна и актуальна задача воспроизведения в художественно-образной форме идеи памяти, идеи прошлого, идеи истории.

Театральное искусство – это, безусловно, одна из форм актуализации культурно-исторических смыслов, выходящая за рамки опыта отдельного человека. Передаваясь из поколения в поколение, культурная историческая память удерживает наиболее значимое прошлое – информацию и образы, которые имеют ориентирующую, нормативную и конституирующую функции. Но именно эти функции в современном искусстве сцены оказались поставлены под вопрос. Нормативность в понимании прошлого и коллективной памяти отнесена к советскому периоду, а в новом искусстве «нормативность» – это вообще категория неактуальная. Также нет никаких констант в культурной памяти для создателей современного спектакля, которые признавались бы как всеобщие.

Современность (модерн) и история в «театре исторической памяти» скорее резко противостоят друг другу. Они оппоненты. История интересна «театру исторической памяти» скорее своим **травматическим** опытом, своими экстремальными параметрами.

Так, в январе 2019 года украинский журналист издания «Антиквар» задает российскому театральному критику и преподавателю ГИТИСа (РАТИ) Алене Карась вопросы и получает такие ответы:

– В очень многих ваших публичных выступлениях и материалах прослеживается одна тенденция – вы склонны связывать театр с историческими нарративами, наиболее показательные в этом случае: ваше выступление в Сахаровском центре или же в Лаборатории публичной истории. Если оценивать, к примеру, украинский театр на предмет его исторического времени, то вполне можно заявить, что он живет из своего прошлого, в таком себе «вечном возвращении», реальность же ворвалась на нашу сцену по большому счету только с началом войны, лишь после этого мы начали давать какие-то внятные чувственные свидетельства о времени. И сейчас можно сказать, что украинский театр существует в двух временных измерениях: прошлом и настоящем. В каком времени тогда существует современный театр в России?

– В случае с сегодняшним *русским театром*¹⁰⁶ мы можем говорить о политизации и мифологизировании прошлого с очень сильным эмоциональным акцентом. Но манеру этой политизации следует все же соотносить с соответствующим ему историческим периодом. Ведь существует огромная разница между сложным и рафинированным театром 1980-х и жестким социальным театром «поколения дос». Это же касается Кирилла Серебрянникова, основная претензия которого к театру 1980-х годов состоит в том, что последний для него был чересчур эскапистским, не умеющим налаживать связи с публикой и актуальным временем, уходящим в свои «эстетские исследования». Вот как раз Кирилл Серебрянников и Михаил Угаров, которые появились со своими театрами в начале двухтысячных, были первыми, кто объявил о «походе за реальностью» [34]. В этом «походе за реальностью» снова выделяются все те же темы: «Сегодня началась работа с альтернативной историей. Большие государственные сцены, особенно в провинции, сегодня позволяют говорить о Сталине, о терроре, о ГУЛАГе, несмотря на негласные ограничения

¹⁰⁶ Театр и здесь становится «русским» исключительно за границей, тогда как в России постоянно подчеркивается, что современный театр не знает национальных границ.

и *латентную сталинизацию общества*. Благодаря тому, например, что в Екатеринбурге существует потрясающее новое пространство Ельцин Центра, есть возможность говорить о 90-х не только как об эпохе кризисов и развала, но как о прорыве и движении к свободе. В Москве есть Сахаровский центр, которому сегодня очень непросто живется, но его работа как раз связана с интенсивным осмыслением прошлого. «Проговаривание травм и вечное возвращение» в истории (в нашей культуре это концепция «круга», по которому и движется русская история), с точки зрения критика, происходит, например, в «Борисе Годунове» К. Богомолова, поставленного на ленкомовской сцене в 2014 году: «Спектакль принципиально политизированный и актуальный, буквально с видеозаписями Березовского. В прочтении Богомолова эта пушкинская драма являла собой текст о вечном возвращении в безнадежную точку. И он такой не один: это очень опасный способ мышления для русского театра, поскольку это лишает его энергии, замораживает публику в позиции бездействия. Совсем недавно я посмотрела его новую работу «Слава» в БДТ имени Товстоногова в Санкт-Петербурге по стихотворной героической пьесе 1935 года. Он стилизует, почти дословно воспроизводит большой советский стиль, а заодно бросает перчатку российской интеллигенции, которая ненавидит Сталина, но критикует современный театр за отсутствие психологически тонкого и героического театра, исполненного пафоса и сентиментального соцреализма. Его сарказм безжалостен, но исполнен конформизма. Не случайно большая часть публики принимает его за чистую монету. Он как раз рисует вечное возвращение» [34]. И это «вечное возвращение», которое пытается показать современный театр – есть такой специфический путь, который приводит к одному – тоталитаризму, диктатуре.

Тенденция к отмене культурных границ распространена и на историческую память, и на историю, в частности Великой Отечественной войны, которая все чаще интерпретируется как Вторая мировая. Мы будем употреблять такой термин как «модуль войны». Почему я не говорю о больших темах, о главных тенденциях в репертуаре современных театров, но употребляю слово «модуль»? Но именно оно сейчас наиболее точно передает способы мыслить и отражать их в символической и художественной реальности современным драматургом и режиссером.

«Модуль войны» в современном театре¹⁰⁷ представлен драматическими произведениями «*Война*» Ларса Нурена (пьеса современ-

¹⁰⁷ Речь идет о спектаклях, поставленных в сезон 2015–2016 г.

ного шведского поэта, драматурга, сценариста и режиссера; спектакль поставлен А. Огарёвым в Томском драматическом театре); «Камень» *Мариуса фон Майенбурга* (пьеса современного немецкого драматурга и режиссера. Спектакль поставлен Д. Хуснияровым в петербургском Театре на Васильевском острове); «Фронтовичка» А. Батуриной (современный российский автор, принадлежащей к новодрамовскому направлению; спектакль поставлен С. Левицким на сцене Русского драматического театра им. Н. А. Бестужева Улад-Удэ); «Последние свидетели» (по документальной прозе Светланы Алексиевич; спектакль поставлен в Театре на Таганке); «Крещенные крестами» Э. Кочергина (автобиографическое повествование Э. Кочергина; спектакль поставлен В. Фильштинским в БДТ); «Веселый солдат» В. Астафьева (режиссер С. Безруков – Губернский театр, Москва).

Модуль «советское прошлое» представлен пьесой «Джунт» О. Жанайдарова (спектакль поставлен на сцене Башкирского государственного академического театра драмы им. М. Гафури, режиссер А. Абушахманов); «Бунтари» (автор идеи – А. Молочников – старший; соавторы текста сцен А. Архипов, М. Идов; спектакль МХТ им. А. П. Чехова, режиссер А. Молочников).

Модуль «модерн и XX век» – это пьеса «Одноклассники. История в XIV уроках» польского драматурга Тадеуша Слободзянека (поставлена в Кемеровском театре драмы – режиссер А. Джултинни); «Краткая история русского инакомыслия» (в основе спектакля документальные тексты XVII– XX веков; проект Е. Греминой, московский Театр.doc).

Остановимся на анализе двух пьес и спектаклях. Это – «Война» Ларса Нурена, «Фронтовичка» А. Батуриной.

Все мы являемся свидетелями того, как память о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. регулярно становится предметом идеологических манипуляций и спекуляций. Начиная с перестройки, с романов и повестей того же Виктора Петровича Астафьева, с «Проклятых и убитых», заметна стала тенденция борьбы с большим коллективным чувством. Чувством русского человека-победителя. Именно русский солдат победил фашизм (что ничуть не отрицает роли других народов в антифашистской борьбе). От официальной правды о войне мы шли – к окопной, от генеральской – к солдатской, от истории победы – к истории жертв. Так примерно двигалась «память истории» в ближайшие 25 лет, – двигалась, истончая и измельчая пафос величия, значительности, грандиозной победительности и героической жертвенности. «Текущая актуальность»,

находящаяся за рамками собственно искусства, оказывала огромное воздействие на идею памяти и истории в культуре и драматургии, в частности.

Общая история как общая судьба. Какая это ценность? Государственная? Да. Личная? Да. Это и есть наша концепция памяти истории, в которой личность связана тонкими и многими нитями с собственным народом и государством. Если либеральная концепция до сих пор все эти годы исходила из идеи травмированностью общей историей, понуждая народы считать свои уроны от соседства с русскими, а театральная публика, критик М. Давыдова, например, в майданном номере журнала «Театр» (№ 17 за 2014 г.) прямо об этом писала, – то наша концепция истории как общей важной и трудной судьбы ей противостоит.

Но в художественной практике скорее доминирует фрейдовско-колониальное «навязчивое повторение» и связанные с ним концепции травмы и посттравматических переживаний.

В советском театре существовал государственный заказ в культуре. Драматургия, литература, посвященная памяти о Великой Отечественной войне дала огромную литературу. Конечно, так называемые датские пьесы и спектакли были самого разного качества, были идеологически цензурированы, но стоит признать, что сама *установка на возрастание* драматургов и спектаклей, связанных с памятью и историей, была важна, поскольку рождала и таланты. Сегодня такого заказа нет, и творческие деятели находятся в длительной оппозиции к возможности появления такого заказа даже в условиях государственного финансирования театров. Нет и современной драмы о войне, а потому не удивительно, что ставится западная драматургия, а наши редкие произведения здесь тоже следуют в фарватере западной тенденции.

«*Человек возвращается с войны*» так бы я назвала доминирующую ситуацию всех трех пьес. Война завершена. Уже не она сама по себе интересна. Уже все меньше и меньше остается участников и свидетелей войны.

В пьесе Анны Батуриной уточняется: женщина возвращается с войны. Принято считать, что «собрать зал на столь непопулярную тему», то есть тему войны, сегодня практически невозможно. Как невозможно говорить о войне в советском стиле, тогда как «новый сценический язык войны» еще не существует. Современный исследователь утверждает, что «новый сценический язык» все же есть и связан он с разделением его на «истории террора двух сюжетов: истории потерь и истории горя» [85, с. 98]. «История потерь» при

этом имеет, с точки зрения другого исследователя, «восходящую природу», а «история горя» – «нисходящую»: «Первая повествует о массовых убийствах и одинокой смерти, вторая – о разделенном опыте и коллективном трауре» [103].

В пьесе «Фронтовичка» нет уподобления коллективному трауру, в ней нет и миметического горя¹⁰⁸. Автора интересует «тема Войны» как особенный (экстремальный, выпадающий из будней) момент национальной истории. Так говорит *модерность* в отечественном театре. А. Батурина никак не описывает военные события, не рассказывает о военном опыте своей героини и других героев, ее герои не склонны к «миметическому горю», то есть ритуальному переживанию общих коллективных потерь в Отечественной войне. Война, кстати, нигде не называется и Отечественной.

Пьеса охватывает пять лет, следовательно, в начале истории сержанту Марии Небылице – 24 года (мобилизована с фронта в 1946 г.), а в конце ее – 29 лет. Она родом с Украины, но домой не возвращается (все родные погибли), а едет на Урал. Мария в пьесе, говорит исследователь, окружена женщинами, и это «обозначает догму принадлежности героини к легитимному феминному поведению» [85, с. 99].

Но гораздо важнее, что Мария – это женщина, пришедшая с войны. Она неженственна. Не случайно герой, грубо за ней ухаживающий и получивший затрещину, констатирует: «Война выпотрошила из вас женщину, Мария!» Женщина, природу которой изменила война... Женщина огрубевшая. Женщина, испытания которой на войне – это экзистенциальные испытания на выживание и терпение. Именно все это важно драматургу и театру, а отнюдь не те состояния, которые связаны с конкретной войной – Великой и Отечественной. Ни о каких подвигах не идет речь, ни о каком героизме тоже, ни о сражении за Родину или вообще о чем-либо неличном. Личная память, конечно, тоже крайне важна, потому как всякая память имеет субъективный характер. Но тенденция говорить о войне вообще – эта тенденция отстранения присуща современному театру, который пытается говорить на эту тему. Война вообще – разрушительна. Война вообще – калечит не одно, а много поколений людей. Финал спектакля С. Левицкого, – говорит критик, – пока-

¹⁰⁸ **Мимесис** (др.-греч. μίμησις – подобие, воспроизведение, подражание) – один из основных принципов эстетики, в самом общем смысле – подражание искусству действительности. **Миметическое горе** в ритуале и есть искреннее горе. Плакальщицы подражают или имитируют ритуал **горя**, а не его предмет.

зывает, что «никто никого не дождался в глобальном смысле, мир оказался подорван в своих основах на многие годы вперед. «Мне кажется, важно, что спектакль заставляет не только чувствовать, но и размышлять, проводить параллели с жизнью сегодняшней» [85].

Пьеса «Война» написана Ларсом Нуреном (Lars Norén; род. 9 мая 1944, Стокгольм) – шведским поэтом, драматургом, сценаристом, театральным режиссером. Он руководил Королевским драматическим театром в Стокгольме (1999–2007). В 2009 возглавил Народный театр в Гётеборге. В 2007 опубликовал и поставил пьесу памяти Анны Политковской. «Новое литературное обозрение» И. Прохоровой выпустило русскоязычный сборник его шести пьес (написаны в период с 1978 по 2003 г.). В предисловии говорится, что пьесы «объединены смелым обращением со шведской традицией психологического реализма, **откровенной демонстрацией самых неприглядных глубин человеческого духа и тела**» [92].

Этого драматурга в принципе интересуют «разрушительные последствия» не важно какой именно войны: «Абсурд Нурена детализирует и окатывает брызгами крови, открывая зловещие, демонические дали и погружая в атмосферу разврата и ужаса, что может неприятно шокировать не избалованную “крюотическим театром” российскую аудиторию» [92].

Как только западная сцена предлагает нам образчики «чернухи, порнухи и бытовухи», говорит о тех, кто живет «на дне», – то непременно его начинают прописывать по ведомству «униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского. Среди персонажей Нурена – скинхеды, уголовники, алкоголики, грубияны и матерщинники, бомжи, наркоманы, безработные, проститутки и прочие, умученные психозами и фрейдистскими комплексами. «Одиночество, непонимание окружающих, презрение к себе, безволие, бездуховность и немотивированность свойственны многим героям Нурена, – говорит исследователь. – «Иногда нужно оскверниться... Нужно как следует оскверниться, чтобы быть человеком», – говорит его герой Томас («Демоны»). Над мифом о конечном и осмысленном созидании торжествует бесконечный и бессмысленный распад. В этом не только проклятие, но и надежда феноменологии Ларса Нурена, ее inferнальный восторг» [Там же]. «Оскверниться, чтобы быть человеком», «inferнальный восторг», подающий надежды – это все, конечно, типично современное бессилье, не способное к пониманию себя. Разница между героем падшим героем Достоевского (хороший человек Раскольников взял и убил из идеи, разрешив себе «кровь по совести») и падшими героями Нурена очевидна:

падший герой Достоевского проходит огромный личный внутренний путь избавления от власти искажающих его личность идей. И только такой путь, где самая трудная победа есть победа над собой – и характерен для героя русской культуры.

В спектакле «Война» Томского драматического театра есть эпиграф: «О тех, кого не успели убить...» Поскольку спектакль играет «во глубине России», и именно мы чистили Европу от фашизма, то это мы «не успели убить» тех героев, которые выйдут на сцену. Не знаю, понимал ли режиссер зловещую и циничную уродливость такого эпиграфа?

История, рассказанная в спектакле по пьесе Нурена, довольна проста: муж (недобиток) возвращается с войны (он потерял зрение) и постепенно понимает, что жена его, пока он был на войне, живет с его братом; что одна дочь идет на панель, чтобы выжить; что мужчины-соседи насилует обеих его дочек, а потом он и сам насилует собственную дочь... И снова ситуация «человек возвращается с войны» и узнает, что те его близкие, что были не на войне, оказываются больше его травмированы. Желания их были локальны: мать хотела бы освободиться от сожительства с братом; дочь хотела бы уехать в страну, где нет войны; другая дочь мечтала о поездке в Диснейленд. Но вернулся он – муж и отец, и оказалось, что «мирная жизнь» после войны с его возвращением стала еще большим адом. Лучше бы он и не возвращался с этой войны – вот о чем думает его жена... Спектакль идет в полутьме, сцена завалена гробами – в них спят, сценография в целом депрессивна, грязна и мрачна. Вот такой он, западноевропейский «Театр.Исторы».

Задача выйти за пределы официального советского дискурса о войне решается, как мы видим, весьма специфически: это больше не коллективная память (солидарность величия, в которой не просто переживается война, но война – Отечественная), но коллективная травма (солидарность отталкивания). Это и не личная память – личность задавлена, завалена хламом времени и не осознает самой себя. Без осознания себя, то есть без культурно-исторического самосознания – и это константа русской культуры – говорить о личном начале в театре истории довольно трудно, и даже невозможно. Современный театр пребывает в промежуточном и межеумочном состоянии.

«Солидарность величия» современный театр связывает вообще с имперским дискурсом в культуре. Носителем имперской идеологии, что и отразила, например, афиша XII Международного театрального фестиваля «Голоса истории» (Вологда), является

непосредственно само государство: вопрос о том, является ли простой современный человек-гражданин носителем имперской идеологии, ставится только тогда, когда это выгодно по каким-либо ироническим причинам, например намекая на присоединение Крыма, как это было сделано в спектакле «Ромул Великий. Гибель империи» Вологодского ТЮЗа по пьесе Ф. Дюрренматта, в котором исторический период падения Константинополя рассматривается сквозь современные реалии; или еще в одном скучно-вымученном, занудном антиимперском спектакле «150 причин не защищать родину» в Театре.doc, показанном на фестивале.

Между имперскими качествами советской страны (СССР) и современной Россией часто ставится знак равенства. И там и там режиссеры видят одни и те же угрозы: якобы потерю каких-то необыкновенных свобод, привилегий творческой деятельности (при требовании полного невмешательства государства); якобы тотального подчинения личности интересам государства, якобы подавления большинством меньшинства, якобы требованием от всех исключительно лживого патриотизма, якобы насильственным пропагандированием величия истории, величия русской культуры, государственного военного пафоса.

Либеральный проект в культуре, и в театре в частности, борется (именно борется, а не сосуществует, не дополняет) с нашей «общей историей» (историей качественного большинства – историей народа) через микроисторию. Этот проект микроистории (локальной истории частного человека) был запущен сразу с началом перестройки. Так появилась история частной жизни, написанная (рассказанная) отдельным лицом («Дневник Анны Франк», например); локальная история (на фестивале – это спектакли «Вятлаг», «Время женщин», но при этом не было ни одного спектакля, связанного, например, с историей Вологды – старейшего города Русского Севера); история повседневности частного человека (на фестивале это «Время женщин» по роману Е. Чижовой, «Вагончик мой дальний» по повести А. Приставкина). Проблема в том, что история «приватная» совершенно не хочет знать об истории большого (страны, народа), даже если она рассказывает о событиях 1942 и 1943 года, когда вся наша страна вела с огромными человеческими жертвами войну с нацизмом. А критики о таких спектаклях говорят: «целые поколения людей были вброшены в топку истории и сгорели *ни за что ни про что*» (речь о героях спектакля «Вагончик мой дальний», действие которого происходит в 1943 году!).

Приватный человек является тем «принципом» и «тараном», с помощью которого ведется сегодня идейная война. Делается все, чтобы субъект истории – народ – не находился в центре исторических процессов, как их отражает современный театр. (Народ, отмечу, есть и образ библейский). Народ (русский) компрометируется чисто театральными приемами (обычно народ представляют полупьяные бабы и пьяные мужики, с дурными манерами, диковатого и агрессивного типа поведения, способные просто так убить или предать – «Вагончик мой дальний»). В 2014 году публика смотрела спектакль «Вятлаг» (Драматическая лаборатория – Киров, Санкт-Петербург, Театр.doc Москва), который начинается с рассказа о жертве Болотного дела – некоем актере-журналисте из Кирова, который отсидел в следственном изоляторе полтора года и отпущен на свободу, а вот театр и его (сидельца) жена-актриса перед залом читают дневник латышского заключенного в Вятлаге, посвящая спектакль всем жертвам Болотной.

Сами записки латыша носят скучный бытовой характер. Но соль – в другом. Например, писатель Л. Бородин (1938–2011) отсидел в советских лагерях 11 лет, И. В. Огурцов отсидел в лагерях 20 лет и до сих пор не реабилитирован – оба они, сохранивших в себе идеологию государственников, – не интересны современному театру, а режиссер из Петербурга даже никогда не слышал об Игоре Огурцове. Почему не ставят в отечественном театре Леонида Бородина, качество литературы и мысли которого несравненно выше всего, показанного на фестивале? А потому, что отсидев в советской тюрьме как политический заключенный, он оставался до русским государственным (об опасности «русизма» в их лице говорил в свое время Ю. Андропов, руководивший советским КГБ).

Действие «Вятлага» происходит в 1942 году – тысячи русских и российских людей гибнут... ну и что?! А тут, в страданиях латыша, один раз упоминается, что где-то, мол, идет война... Будто в 1942 году наши бабушки не ели крапиву с лебедой и не жили хуже этого латыша. Актриса поет песни на латышском языке. Поет весьма проникновенно. Одну песню исполнила на русском, но в такой агрессивной и злобной манере, что как эта русская народная песня, данная с гримасой зла, так и дважды упоминаемые русские – все создает негативный контекст (только один раз в записках появляется некое доброе слово о русском ээке). Да, вот так и сбивается исторический фокус. Заодно и сшибается пафос. Пафос Победы... Картину истории до требуемой либералами «ужасной некрасоты совка» дополнил Березниковский драматический театр. Режиссер

Денис Кожевников предложил зрителям вслед за автором уткнуться носом в маленькую тему (якобы тем самым демонстрируя свою *общечеловечность*). Действие происходит снова во время войны – в 1943 году. Но это для создателей и автора не имеет никакого значения. Герои – беспризорники и детдомовцы, которых отправляют в Сибирь, где они почему-то сразу (так показывает театр) ненавидят всех представителей государства. Понять – что это – детский дом или концентрационный лагерь для детей? – понять довольно трудно... Создателям спектакля явно ближе вторая идея. Почему-то там, в этом сибирском захолустье, находится Штаб Армии, и штабисты все время жрут водку, и все время насилуют девочек из детдома... Ну и еще продают детей на тяжелые работы окрестным кулакам. И это в 1943 году! Охраняет детей мерзкая тварь и гнида с ружьем, – тоже представитель власти.

Как в «Вятлаге» создан позитивный образ латыша, так в этом спектакле создается позитивный *миленький* образ немцев. Заметим, что ненависти к немцам в современной России нет. Так зачем это нужно будировать в спектакле? Колония немцев, тоже пригнанных в Сибирь – это фантастически добрые немцы, они поют на немецком языке песню о красной розе, они учат русского мальчика немецкому, они жалеют и скрывают беглецов, а в конце концов один из них даже жертвует своей жизнью, защищая детдомовца от бездушной государственной репрессивной системы (мальчик при этом убил ту самую «гниду», что их охраняла, защищая честь девочки).

Зато русские бабы выдали детей-беглецов (сбежала влюбленная пара, которая нужна для того, чтобы показать, как все вокруг душит любовь). Русские деревенские бабы в 1943 году (!) сплошь пьяные, потому как весело отмечают престольный праздник. Таким образом, их христианская вера запросто соединяется с их подлым предательством, к тому же на почве похоти (одна из них захотела подростка-беглеца – мужиков-то нет!) Конечно, о чем еще думать, кроме как о мужиках, в 1943 году русским изработавшимся женщинам¹⁰⁹...

В конце спектакля апофеоз: все герои поют на русском языке немецкую песенку о красной розе...

¹⁰⁹ Собственно, с подобной мизансценой мы уже сталкивались в спектакле Л. Додина «Братья и сестры» по роману Ф. Абрамова, его перестроенными акцентами в понимании нашей крестьянской жизни. Так тоже, в самом начале спектакля, русские бабы очень озабочены отсутствием мужчин и овладеваемой ими похотью.

«Вагончик...» – злой спектакль, с озлобленными и ненавидящими свое государство детьми. Спектакль про плохое русское государство и великую силу всечеловеческих (с немецким акцентом) ценностей.

Странное и очень выборочное милосердие продемонстрировал театр (к «немецкому») и такое открытое отвращение к «своему» в год страшной, но ведь Отечественной войны.

Конкурентная борьба за историю всегда актуальна.

Итак, символический и ценностный порядок, предъявленный рассмотренных спектаклях; символы коллективной идентичности современной России представляются современной режиссуре «опасными», – ведь государство и патернализм с середины 80-х годов прошлого века противостоят, по мнению либерально-театральной среды, индивидуализму, который ими выбран как символ свобод и прав человека. Государство – Левиафан, и оно просто за все свои исторические грехи навсегда остается должным либеральной интеллигенции – должным за все прежние прегрешения (несвободы) всех прежних веков государственности. Получается такая **вина государства навсегда – устойчивая виноватость как доминанта русской государственности**. Но вот русский народ, который *не* способен в силу психотипа своей крестьянско-христианской культуры веками и столетиями посыпать голову пеплом, то есть все время помнить о вине государства перед собой, так как он и есть «тело» и «соль» государства, – русский народ тоже все эти годы подвергался (и подвергается до сих пор) идеологической обработке: ему внушается, что память империи это есть память о зле, вине перед другими, нерусскими народами и всем миром.

«Корни России» при этом могут находиться и в Древней Руси, и в христианском Средневековье, и во времени петровской «новой модерности», – для нашей культурной идентичности всегда принципиально важными были *«идея прошлого»* («пути памяти», «дороги памяти»), *культура истории* (не случайно борьба за понимание истории в России никогда не прекращалась: славянофилы боролись «против Петра», все вместе – против Николая I; революционеры – убили св. муч. Николая II; либералы нынешние встраивают в матрицу идентичности жесткую схему – Грозный – Сталин – Путин. *Культура истории* (как культура *понимания истории*, как культура *критики истории*, как культура *интерпретации истории*) у нас все время пребывает в состоянии неустойчивого равновесия (в отличие от западной традиции, где никогда

не было такого *длительного и переменчивого суда* над Высшей властью, как в России. Великая французская революция и наша революция 1917 года имеют разный современный резонанс. Возможно и потому, что мы хотим слышать и принять *один* исторический ответ там, где таковой невозможен).

К сожалению, все эти представления о нашей историко-культурной идентичности, часто не работают, а остаются в потенции для большого количества тех, кто создает современную культуру. Мыслить о них не принято (а часто вообще считается дурным тоном). Наша культурная идентичность не содержит постоянного «самоконституирующего усилия».

Идея *русского прошлого* долгие годы жестко и безжалостно критиковалась в той культурной среде, которая занимала доминирующие позиции в культуре (и получала финансирование этого доминирования). Те культурные практики, которые полагались «интеллектуальными» (шокирующий театр, экспериментальная новая драма, новые акционные формы) под видом критики советского чаще всего уничтожали и осмысление русскости. И мы это вынуждены повторять и показывать в нашем исследовании на самом разном материале.

С петровских времен концепт русской культуры стал содержать в себе *отечестволюбие* – и тогда определение «российский» указывает на принадлежность **к государственной официальной культуре**. Государственная культура – это культура церемоний и парадов, культура приемов и поощрений, массовых государственных праздников. Государственная культура есть в идеале и культура человекоберегающая и народосохраняющая. Именно к ней, к ее первому, официальному уровню, полагаю возможным применять слово «российская».

С петровских времен в концепте русская культура укрепились и представление о том, что государство является (и должно являться как идеал) личной ценностью каждого человека («природного россиянина»). Конечно, без этого особенного качества русских – без их государственных инстинкта – не была бы и построена Российская империя. Но именно с петровского времени это качество становится осмысленной частью культуры (и концепта «русская культура»). «Племя, становясь началом и источником государственного единства, обращается в **национальность**», – пишет русский философ Н. Г. Дебольский. – Отсюда видно, что не всякое племя в состоянии возвыситься до значения национальности, но только такое племя, которое имеет в себе достаточно внутренних сил для

подчинения своей идеи – ***идее государства, для осуществления себя в виде государственного единства***» (выделено мной. – К. К.) [31, с. 15].

Государственная культура обеспечивает единство всех культур и народов, проживающих в России. Есть шанс, конечно, свалиться в пафосное *вседовлеющее единство* по типу советской культуры. Чтобы этого не случилось (а такой путь по причине отрыва от реальности тоже может быть гибельным!), стоит прямо сказать, что наше российское единство государственной культуры опирается на многообразие культур (именно в области культуры многообразие естественно). Конечно, нет единой российской культуры – она тоже в определенной степени *абстракция*, как и всечеловечество. И если мы боремся с химерами «общечеловеческих ценностей», то не стоит впадать в другую крайность – абстракцию российского культурного единства.

Примечания

Глава 1 КУЛЬТУРНЫЕ ТИПЫ, КОНСТАНТЫ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1. *Агеев Б.* Мягкий как свинец [Электронный ресурс]. URL: <http://rospisatel.ru/ageev-svinez.htm> (дата обращения: 11.04.2018).
2. *Афиногенов А.* Избранное : в 2 т. Т. 2 : Письма, дневники. М., 1977. – 580 с.
3. *Белов В. И.* Невозвратные годы. – СПб. : Политехника, 2005. – 192 с.
4. *Белов В.* Тяжесть креста // Белов В., Заболоцкий А. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. – М. : Советский писатель, 2002. – 175 с.
5. *Булгаков С.* Православие. Очерки учения Православной Церкви. М., 1991. – 416 с.
6. *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, – 608 с.
7. *Быков Д.* ЖД. М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://rubook.org/book.php?book=108139&page=6> (дата обращения: 10.05.2017).
8. *Верещагина Е. С.* Деятельность зарубежных благотворительных фондов и некоммерческих организаций на юге Дальнего Востока России: 1992–2002 гг. Владивосток, 2005 Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/deyatelnost-zarubezhnykh-blagotvoritelnykh-fondov-i-nekommercheskikh-organizatsii-na-yuge-da#ixzz5jHoholLO> (дата обращения: 26.03.2019).
9. *Галактионова В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. : Проза. Публицистика. – М. : Русский Мирь, 2014–2015. Т. I : Восстание праха. – 656 с.
10. *Гениева Е. Ю.* Библиотека как центр межкультурной коммуникации. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.library.ru/1/recommend/publication/genieva.php> (дата обращения: 11.09.2017).
11. *Генисаретский О. И.* Культурно-антропологическая перспектива // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. Т. 2. – М. : АРГУС, 1992–1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.12.2017).
12. *Грачев В.* О русской соборности [Электронный ресурс]. URL: <https://media.elitsy.ru/istorii/o-russkoj-sobornosti/> (дата обращения: 20.03.2018).
13. *Гудков Л.* «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/nz/2005/2/gu5.html> (дата обращения: 14.12.2017).

14. *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. LXVIII).
15. *Давыдов А.* Русские писатели против русской литературы / Предисловие автора // Неполитический либерализм в России. М., 2012. – 644 с.
16. *Давыдова М.* Наша главная скрепа. О том, как классика стала столпом и утверждением нынешнего режима [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/6638-nasha-glavnaya-skrepa> (дата обращения: 20.02.2017).
17. *Дудукина Л.* Обувь, которая потрясла Ака и спасла человечество // Петербургский театральный журнал. 2015. Сентябрь [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/obuv-kotoraya-potryasla-aka-ispasla-chelovechestvo/> (дата обращения: 20.01.2019).
18. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. М., 2003. – 1056 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/38/> (дата обращения: 20.04.2017).
19. *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995 [Электронный ресурс]. URL: http://jesaulov.narod.ru/Code/sobornost_text_8.html (дата обращения: 08.05.2017).
20. *Есаулов И. А.* Духовная традиция в русской литературе [Электронный ресурс]. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1220&id=930&view=print (дата обращения: 14.04.2017).
21. *Ерофеев В. В.* Энциклопедия русской души. М., 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=58869&p=1> (дата обращения: 10.06.2017).
22. «Жил-был художник... не один» / Фрески на улицах Боровска Владимира Овчинникова [Электронный ресурс]. URL: <https://travel-russia.livejournal.com/469316.html> (дата обращения: 09.09.2017).
23. *Зоркая Н. М.* Дни Турбиных. Театр. 1967. № 2. С. 14–21.
24. *Ильин Н. П.* Философские проблемы культурно-исторической памяти. Часть 1 // Культурологический журнал. 2017. № 3 (29) [Электронный ресурс]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/414.html&j_id=32 (дата обращения: 03.09.2018).
25. *Ильин Н. П.* Философские проблемы культурно-исторической памяти. Часть 2 // Культурологический журнал. 2017. № 4 (30) [Электронный ресурс]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/421.html&j_id=33 (дата обращения: 03.09.2018).

26. *Ильин Н. П.* Воспоминания о будущем: русская национальная революция. «Русские духовные силы: где они?». Роковой вопрос Николая Страхова // *Философская культура. Журнал русской интеллигенции.* 2006. № 3 (январь – июнь). С. 177–205.
27. *Ильин Н. П.* Отравленная льдина. Очерк жизни и мысли П. Я. Чаадаева // *Родная Кубань.* 2017. № 4. С. 72–81.
28. *Ильин Н. П.* Отравленная льдина. Очерк жизни и мысли П. Я. Чаадаева // *Родная Кубань.* 2018. № 1. С. 70–83.
29. *Ильин Н. П.* Отравленная льдина. Очерк жизни и мысли П. Я. Чаадаева // *Родная Кубань.* 2018. № 2. С. 78–85.
30. *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. – М. : Айрис-Пресс, 2008. – 607 с.
31. *Ильин Н. П.* Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского (1942–1918) // *Русское самосознание. Философско-исторический журнал.* 1995. № 2. С. 7–64.
32. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 1. СПб., 2016. – 332 с.
33. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 2. СПб., 2016. – 324 с.
34. *Карась А.* Интервью: «Рождение театра из духа истории и обратно: как театроведение исчезло, и мы этого не заметили» [Электронный ресурс]. URL: <https://antikvar.ua/rozhdenie-teatra-iz-duha-istorii-i-obratno/?fbclid=IwAR2zWSA-hXPmNxcdwoJL7udih0L3tak9Qq8hB-1mqV4b74ACDLnM9bAvDhI> (дата обращения: 24.02.2019).
35. *Карнозова Л., Рац М.* Читая Сороса (К характеристике культурно-исторической ситуации) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fondgp.ru/lib/journals/vm/1992/1-2/v921krz0> (дата обращения: 20.06.2017).
36. *Касьянова К.* Представляем ли мы, русские, нацию? // *Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. Т. 1.* – М. : АРГУС, 1992–1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.12.2017).
37. *Клейн Л. С.* Воскреше [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nordic-land.com/node/5994> (дата обращения: 24.03.2019).
38. *Кречетова Р. П.* Станиславский. – М. : Молодая гвардия, 2013. – 481 с.
39. *Кореняко В. А.* Этнонационализм, квазиисториография и академическая наука [Электронный ресурс]. URL: https://istorex.ru/page/korenyako_va_etnonatsionalizm_kvaziistoriografiya_i_akademicheskaya_nauka (дата обращения: 24.03.2019).
40. *Кибальник С.* Александр Михайлович Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры» // *Звезда.* 2008. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/zvezda/2008/2/ki12.html> (дата обращения: 22.02.2019).

41. *Киселев Алексей, Паукер Анастасия.* Технологии в театре: от VR-очков до гироскутеров [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/8312-tehnologii-v-teatre-ot-vr-ochkov-do-giroskuterov/> (дата обращения: 04.06.2018).
42. *Козин Н. Г.* Идентификация во имя России [Электронный ресурс]. URL: <https://fil.wikireading.ru/62202> (дата обращения: 11.09.2017).
43. *Курбатов В. Я.* Читатель ищет мысли и правды [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/valentin_kurbatov_chitatel_ishhet_mysli_i_pravdy_216.htm?fbclid=IwAR0yVPbSStdX1UJQmz0LbVIC9a88nYdqIMqmBoBBluETgBAq1EMPV9MCCFs (дата обращения: 12.12.2018).
44. *Кургинян С.* Русский вопрос и институт будущего // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. М., 1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/kurgin.htm/kurgin.htm> (дата обращения: 08.02.2017).
45. *Лазарев В. В.* Соборность // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0178cc6530a5c64973161178> (дата обращения: 08.05.2017).
46. *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. – 656 с.
47. *Мандельштам О.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 4 : Письма. М., 1999 [Электронный ресурс]. URL: https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_4/01letters/4_215.htm (дата обращения: 07.02.2017).
48. *Международный Фонд «Культурная инициатива» (Фонд Сороса).* Документы. 1987–1990 [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/77/433/15424.php>. (дата обращения: 19.06.2018).
49. *Национальные истории в советском и постсоветских государствах / под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова.* Предисловие. Изд. 2-е, испр. и дополн. – М. : Фонд Фридриха Науманна, 2003. – 432 с.
50. *Новосельцев Анатолий.* Мир истории или миф истории? // Вопросы истории. 1993. № 1. С. 23–31.
51. *Новый патриотический театр: маузер, духовность, позитив («Культурный шок» на радио «Эхо Москвы» с участием М. Давыдовой и А. Гельмана от 09 декабря 2018)* [Электронный ресурс]. URL: <https://echo.msk.ru/programs/kulshok/2330123-echo/> (дата обращения: 12.12.2018).
52. *Онлайн словари и энциклопедии* [Электронный ресурс]. URL: dic.academic.ru. (дата обращения: 21.04.2017).
53. *Орлова. И. Б.* Этноизация исторического знания [Электронный ресурс]. URL: http://moskvam.ru/publications/publication_334.html (дата обращения: 22.04.2017).

54. *Отчет* о 15-ти летней деятельности Фонд Сороса в России // Фонд Сороса. Институт «Открытое общество» : Годовой отчет, 2002. – 172 с.
55. *Панарин А. С.* Испытание глобализмом. – М. : Русский национальный фонд, 2000. – 381 с.
56. *Пришвин М. М.* (1873– 1954). Дневники. М., 1990. – 480 с.
57. *Пришвина В. Д.* Невидимый град. М., 2003. – 430 с.
58. *Полный* церковнославянский словарь (ПЦСС) / сост. Г. Дьяченко. – М. : Издательский отдел Московской Патриархата, 1993. – 1120 с.
59. *Последний* патриот. Интервью с писателем Алексеем Ивановым [Электронный ресурс]. URL: <http://story.ru/istorii-znamenitostej/obstoyatelstva-zhizni/posledniy-patriot/> (дата обращения: 19.08.2018).
60. *Прохоров Г. М.* Духовные повороты в истории России // Русский Мир. Альманах. 2016. № 10. С 187–195.
61. *Прохорова И.* Рабство как культурная память и интеллектуальное наследие [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7683#sthash.LweEvBhR.dpuf> (дата обращения: 10.03.2017).
62. *Радикальное искусство: раздражай и властвуй* [Электронный ресурс]. URL: <http://luna-info.ru/discourse/radical-art/> (дата обращения: 18.01.2019).
63. *Радикальное искусство.* Какие акции устраивали предшественники художника Петра Павленского [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2015/11/11/radikalnoe-iskusstvo>. (дата обращения: 11.03.2017).
64. *Разувалова А. И.* Писатели-«деревенщики» в поисках оппонента: эстетика конфронтации и этика солидарности // Новое литературное обозрение. 2013. № 1 (119) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3245> (дата обращения: 18.04.2016).
65. *Розанов В. В.* Перед Сахарной // Религия. Философия. Культура. – М. : Республика. 1992. – 399 с.
66. *Романов А. А.* Последнее счастье : Поэзия. Проза. Думы. Вологда, 2003. – 263 с.
67. *Руднев П. А.* Комментарий ко Дню Победы [Электронный ресурс]. URL: <https://www.facebook.com/alsolntseva/posts/1322205164514768>. (дата обращения: 12.10.2018).
68. *Руднев П.* Нижегородский Кремль против капитализма [Электронный ресурс]. URL: <HTTP://OS.COLTA.RU/THEATRE/EVENTS/DETAILS/31736/?EXPAND=YES#EXPAND>. (дата обращения: 11.09.2018).
69. *Русский вопрос* : сб. статей. – М. : ИСПИ РАН, 2007. – 284 с.
70. *Сталин И.* О некоторых вопросах истории большевизма. Письмо в редакцию журнала «Пролетарская литература» // Соч. М.,

1951. Т. 13. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.docme.ru/doc/1139033/stalin-i.v.-polnoe-sobranie-sochinenij--t.13>. (дата обращения: 18.10.2018).
71. Степанов Ю. С. Константы : словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Академический проект, 2004. – 991 с.
72. Советский театр в 20–30-е годы [Электронный ресурс]. URL: <http://art24.info/articles/14> (дата обращения: 21.02.2019).
73. Сорос Дж. Советская система: к открытому обществу. – М. : Изд. полит. лит-ры, 1991. – 224 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://rbook.me/book/10836819/read/page/1/> (дата обращения: 10.10.2018).
74. Спектакль «Земля» в СПб. [Электронный ресурс]. URL: <https://peterburg2.ru/theatre/spektakl-zemlya-3115/> (дата обращения: 18.01.2019).
75. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. – М. : Русский язык, 1999. – 842 с.
76. Страхов Н. Н. Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова // Борьба с Западом. М., 2010. – 571 с.
77. Страхов Н. Н. К портрету Пушкина // Нива. 1877. № 18 [Электронный ресурс]. URL: http://ruslib.3dn.ru/publ/strakhov_nikolaj_nikolaevich_pushkin_stranica_4/1-1-0-6092 (дата обращения: 27.03.2019).
78. Страхов Н. Н. Из истории литературного нигилизма. 1861–1865. СПб., 1890. – 596 с.
79. Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб., 1883. – 300 с.
80. Театральная лаборатория в Музее истории ГУЛАГа [Электронный ресурс]. URL: https://gmig.ru/museum/news/teatralnaya_laboratoriya_v_muzee_istorii_gulaga/ (дата обращения: 20.02.2019).
81. Tertium datur. Россия как страна среднего мира : стенограммы симпозиума. Крит, 2–9 ноября 1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://moglobi.ru/stati/tertium-datur-rossiya-kak-strana-srednego-mira/main.html>; <https://pandia.ru/text/78/055/69675.php> (дата обращения: 06.11.2017).
82. Уваров С. С. Десятилетие Министерства Народного Просвещения (1833–1843). СПб., 1864.
83. Удинцев В. Д. – Вл. И. Немировичу-Данченко. Из письма от 4 февраля 1923 г. Музей МХАТ. Арх. Н.-Д., № 6030.
84. Улицкая Л. Моя страна больна : эссе [Электронный ресурс]. URL: <https://www.inopressa.ru/article/18aug2014/spiegel/ulitskaya> (дата обращения: 10.08.2018).
85. Улюра Ганна. Границы экстремального опыта: «Фронтовичка» Анны Батуриной [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/>

- article/n/granitsy-ekstremalnogo-opyta-frontovichka-anny-baturinoy (дата обращения: 03.10.2017).
86. *Фейерабенд П.* Наука в свободном обществе // Избранные труды по методологии науки. – М. : Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.twirpx.com/file/241353/> (дата обращения: 17.05.2018).
87. *Философские* теории ressentимента [Электронный ресурс]. URL: <https://mylektsii.ru/11-107643.html> (дата обращения: 16.08.2016).
88. *Философы* русского послеоктябрьского зарубежья. – М. : Наука, 1990. – 528 с.
89. «*Фротовичка*». Обсуждение спектакля Русского драматического театра им. Н. А. Бестужева, Улан-Удэ [Электронный ресурс]. URL: <http://old.maskbook.ru/2016/letter.php?id=452> (дата обращения: 14.05.2017).
90. *Фроянов И., Богачёв А.* России нужны вера и правда // РНЛ. 2016. 28 сен. [Электронный ресурс]. URL: http://ruskline.ru/opp/2016/sentyabr/28/rossii_nuzhny_vera_i_pravda/ (дата обращения: 10.11.2017).
91. *Хоружий С. С.* Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. Религиозно-философские соч. Т. 1. М., 1992. – 325 с.
92. *Цилюрик Д.* Иногда нужно оскверниться // Независимая газета. 2011. 08. авг. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2011-09-08/7_defiled.html (дата обращения: 12.01.2016).
93. *Чемякин Е. Ю.* «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/postkolonialnye-issledovaniya-kak-istoriko-kulturnyi-fenomen-vtoroi-poloviny-xx-v#ixzz5j6b2mtus> (дата обращения: 12.03.2017).
94. *Чернышев С. Б.* 1987–1990. Международный фонд «Культурная инициатива» (Фонд Сороса) [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/77/433/15424.php> (дата обращения: 08.11.2018).
95. *Чернышев С. Б.* Дело «ИНОГО». Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: http://old.russ.ru/today/project/03_inoe.html (дата обращения: 04.10.2018).
96. *Чернышев С.* Апология составителя // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. Т. 1. – М. : АРГУС, 1992 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.11.2017).
97. *Чернышев С.* Корпоративное предпринимательство: от смысла к предмету. М., 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://socioline.ru/book/chernyshev-sb-korporativnoe-predprinimatelstvo-ot-smysla-k-predmetu> (дата обращения: 08.10.2017).

98. *Чернышев С.* Из интервью «Русскому журналу». 2002 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebana5.ru/cont/1068474.htm> (дата обращения: 06.11.2017).
99. *Что такое Соборность? Значение и толкование слова sobornost, определение термина* [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/1845224/> (дата обращения: 10.02.2018).
100. *Чубайс* призвал либералов «не игнорировать» православие и национализм [Электронный ресурс]. URL: <https://ortodoksiya.ru/index.php/obshchestvo/679-chubajs-prizval-liberalov-ne-ignorirovat-pravoslavie-i-natsionalizm> (дата обращения: 08.05.2018).
101. *Шагинян Мариэтта.* Пролетарская культура // Литературный дневник. СПб., 1922. – 110 с.
102. *Шендерова А.* Приглашение на «Князь»: путеводитель по новому спектаклю Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-po-novomu-spekta.html> (дата обращения: 18.06.2017).
103. *Эткинд А.* Работа горя и утечи меланхолии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/nz/2013/3/16e.html> (дата обращения: 18.03.2017).
104. *Я русский!* Хрестоматия русского национального характера / сост. В. Аристархов. М., 2010. – 304 с.
105. *Ярош К.* Память и памятник // Петербургский театральный журнал. 2016. август [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/vosstavshij-geroj/pamyat-ipamyatnik/> (дата обращения: 28.01.2018).
106. *Яцкевич Л.* Соборность (Образы и символы соборности в творчестве вологодских писателей) [Электронный ресурс]. URL: <https://literator35.ru/2017/11/writers-word/sobornost-obrazy-i-simvoly-sobornos/>. (дата обращения: 20.01.2019).

Глава 2

РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТИП И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

2.1. Пушкинская мера

Современные исследователи редко обращаются к смысловому и концептуальному анализу русского театра. Если речь идет об истории театрального искусства и драматургии, то развитию русского национального театра посвящается та его глава, где говорится об А. Н. Островском (1823–1886), который сам, своими статьями, а не только творчеством, дает прямые основания к размышлению о сущности национальной театральной культуры. В «Автобиографической заметке» драматург прямо говорит: «Моя задача – служить русскому драматическому искусству. Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство, меценатов; для драматического искусства покровительственным учреждением должен бы быть императорский театр, но он своего назначения давно не исполняет, и у русского драматического искусства один только я. Я – всё: и академия, и меценат, и защита. <...>. Все актеры, без различия амплуа, начиная от великого Мартынова, пользовались моими советами и считали меня авторитетом... Но в большом столичном городе совсем заморить потребность в родном национальном театре – мудрено... И Москва пожелала ходатайствовать, чтобы ей, древней столице русского народа, сердцу России, позволили иметь Русский театр. Я полтора года трудился над запиской по этому предмету, разбирал московских жителей по сословиям, по степени образования, влезал в душу обывателя, чтобы дознаться, что там нужно и с чем там искусство будет иметь дело; собирал точные статистические данные о количественном отношении лиц разных сословий, посещающих театр, и о количестве приезжающего в Москву иногородного купечества и прилежно исследовал действие драматического искусства на его тугие нервы» [48]. «Тугие нравы», исследованные драматургом – по сути социологический анализ аудитории – привели его к выводу, который напрашивался сам собой и был заключен в «Записку о положении драматического искусства в России в настоящее время». «Москве нужен прежде всего Русский театр, – уверен Островский, – национальный, всероссийский. Это дело неотложное, –

вопрос о Русском театре в Москве стоит прежде вопроса о свободе театров и независимо от него. Русский театр в Москве – дело важное, патриотическое» [47].

Отмена монополии императорских театров в 1882 году не позволила создать Островскому частный Русский театр, – другие, не он, *бойкие люди* «жадно ринулись на добычу». Он не покинет императорские театры, в круг которых входили и Малый, и Александринский, полагая их «колыбелью» своей театральной судьбы. Да и та пора – «время Кистера», управляющего делами в императорских театрах с 1875 по 1881 г., – когда «гнали со сцены русское слово», все же прошла. Несмотря на то, что драматург дело театральное знал в совершенстве и считал «императорский театр своим», он все равно был лично огорчен «недостатком у начальствующих лиц понимания великой силы этого учреждения, и неумелым ведением дела в нем, и неразумными распоряжениями, роняющими его достоинство, а главное – тем, что выдохшиеся, исписавшиеся посредственности заполнили сцену и не дают молодым силам ходу» [48].

Взгляды А. Н. Островского на русский репертуарный театр, изложенные в записках и статьях, компендиум его драматургии и составляют «Театр Островского» – особый мир, в котором русская провинциальная жизнь дана в ее сугубых московских чертах, о котором, как типе национальной культуры, Г. Федотов говорил: «От царства дворца до последней курной избы Московская Русь жила одним и тем же культурным содержанием, одними идеалами. Различия были только качественными. Та же вера и те же предрассудки, тот же Домострой, те же апокрифы, те же нравы, обычаи, речь и жесты. <...> Вот это единство культуры и сообщает московскому типу его необычайную устойчивость. Для многих он кажется даже символом русскости» [86]. Островский не казался, но является символом русскости. Им создана живописная и просторная картина национальной жизни, растянувшаяся на несколько веков: здесь и сказочно-сказовая мифопоэтическая русскость («Снегурочка», «Иван-Царевич»), и «Василиса Мелентьевна» времен Иоанна Грозного, и эпоха Смутного времени («Дмитрий Самозванец», «Тушино», «Минин») и «Воевода» царствования Алексея Михайловича.

А вот Петра Первого нет. Островский будто и не видит петербургского периода русской истории. «Выразительно и художественно значимо само отсутствие Петербурга как места действия, – пишет самый глубокий современный исследователь творчества А. Н. Островского – Н. А. Шалимова. – Он обозначается в тексте лишь в качестве некоего условного, “чужого” для героев простран-

тва, в котором концентрируется деловая хватка европейского типа и образца. Для уездных москвитов там все другое, иное, непохожее на их обыденную жизнь: “В Петербурге совсем другой вкус”; “И люди не те, да и порядок совсем другой”. Из Петербурга сваливается на головы бедных провинциалок беда в образах молодых баричей Леонида (“Воспитанница”) и Бабаева (“Трех да беда”). Из Петербурга налетает Беркутов, чтобы показать провинциалам класс и стиль европейской интриги; Глафира Алексеевна влюблена в петербургское высшее общество, в петербургскую светскую жизнь: катанье по Невскому, Французский театр, пикники, маскарады (“Волки и овцы”)» [89].

Допетровская Русь, в которой была значима для драматурга и *идеальная Святая Русь*, утраченная, казалось, в «петербургский период», конечно, отражала его славянофильские умонастроения.

Первые сочинения А. Н. Островского появились в 1847 году – последние в 1884 («Без вины виноватые») и в 1885 («Не от мира сего»). Им написано 47 пьес (и еще семь – в соавторстве). Мы оставим без внимания всю демократическую критику пьес Островского, меньше всего озабоченную пониманием национальной жизни через призму идеализма, и давшую начатки «свинцовым мерзостям жизни» в виде многопудового клише национального нигилизма (вся русская жизнь есть «темное царство»). Национальное значение творчество Островского было более подлинно понято другим его современником – и самое глубокое, что о драматурге было написано, принадлежало перу Ап. Григорьева: «У Островского, одного в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное мирозерцание», которое он называет «нисколько не колеблясь, коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или иную крайность, идеальным, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столь даже фальшивой сентиментальности» [11, с. 72]. Нам важно подчеркнуть, что Григорьев утверждает ясно и прямо, что художнику важно (и творчески необходимо) обладать мировоззрением. При этом всякие крайности Григорьев в Островском отмечает, тем самым указывает на национальное здоровье, а не болезненную широту и беспредельность природы русского человека. Не состав идей («фальшивая грандиозность»), не болезненность, не сентиментальная чувствительность не полагаются критиком в основание коренного мирозерцания. Художественность полагает Григорьев существенно важной для того, чтобы театральными средствами мог драматический

писатель продемонстрировать свое мировоззрение. О философском понимании Григорьевым «пьес жизни» А. Н. Островского написал замечательно-талантливую главу «Заклинатель стихий. Аполлон Григорьев и философия творческой личности» Н. П. Ильин [20], некоторые выводы которого мы полагаем важными для нашей работы. В статье 1855 года «О комедиях А. Н. Островского» Григорьев показывает, что драматург создал в своем творчестве «собирающее лицо народа», «слагающееся из всех черт всех классов народа», что позволяет ему говорить о ряде типов. Через «типы» предъявленные Островским, увиденные им в реальности, критик и утверждает возможность понять национальность в той *конкретной истории*, куда драматург помещает своих героев. Отстаивая идеи национального единства, Григорьев не считает, что для него необходима всеобщая унификация и централизация: именно поэтому, говорит Н. П. Ильин, в статьях Григорьева часто звучит слово «местности», в которых проявляется «колорит», «оттенки» («...*русская нация для Григорьева – это не какая-то однородная масса “россиян”, но разнообразие типов культурно-исторической жизни, разнообразие того, что Григорьев называет “творчеством местностей”*» [20, с. 379–380]. Как сливается народное и личное, как сочетаются свобода художника и народность творчества Григорьев покажет в статье «После “Грозы” Островского» – «сознание и творчество неразрывно соединялись именно на почве “искания народности”. И это дает веское основание причислять лучших представителей русской национальной литературы к передовому слою народа-нации» [20, с. 382].

Знание об идеале – существенная черта национального искусства. «Искусство есть идеальное выражение жизни», – определенно говорил Ап. Григорьев [10, с. 13]. Идеальное он сопрягает тоже с типом, а тип для него есть «существенное в жизни» (все случайное тоже связано с существенным). Но ведь в пьесах Островского есть не только положительная идеализация жизни – в них довольно и отрицательного в явлениях и героях. Отрицательное тоже должно быть связано, говорит Ильин Н. П., с «существом жизни», но не какой-то абстрактной жизни (а сегодня в произведениях искусства абстрактное добро борется с абстрактным же злом), но связано с «внутренней жизнью души», с конкретной «культурно-исторической жизнью народа». Тогда акт художественного воссоздания налагается на акт просветления «темных стихий», а не становится пассивным отражением их в творчестве. Таким образом, народные стихии в душе талантливого художника просветляются до идеаль-

ных типов (но это совершенно не значит, что в душе художника не происходит борьба – борьба личности, отвергающей механическое подчинение своей народности – проблема, которую, насколько нам известно, поставил только Н. П. Ильин, увидевший в творчестве А. Григорьева доказательства того, что «все типы и все идеалы обретают свою действительность только благодаря *творящей личности*» [20, с. 402], следовательно, **человек как живая и творящая личность «существенней любого, самого высокого идеала»,** если идеал подавляет человека. Сознание несоответствия высокому идеалу как раз парализует волю и подавляет в человеке возможность движения к нему или развитие, освоение этого идеала. «Нет культурных ценностей, стоящих выше человека – *творца этих ценностей*», следовательно, вряд ли это будет верно понимать – «смирный» и «хищный» типы у Островского только как противостоящие друг другу [20, с. 418].

Театр Островского и сегодня является существенной культурной силой, определяющей лицо современного театра, о чем мы будем говорить дальше.

Для нас несомненно, что своей **национальной вершины** русский театр достиг **в искусстве Московского Художественного театра**. Несмотря на то, что новая актерская система творчества, новые способы создания художественной реальности на сцене были связаны с именем К. С. Станиславского (1863–1938), о нем как национальном гении и Московском Художественном театре как представляющим национальное искусство искусстве сцены говорят крайне редко. Мы, конечно, не сможем сейчас сделать такого полного исследования, но все же выделить на наш взгляд то, что внес Станиславский и Художественный театр в русский тип культуры, необходимо.

Одна из причин, по которым наследие Художественного театра не было осмыслено в национально-ясном ключе, связана с духом времени: создание МХТ в 1898 году и первый плодотворнейший (и многое определивший) период развития пришелся на годы, которые мы называем «декандансом», начавшим Серебряный век, а также впервые появившимся на сцене истории модерном. Больше не идет речь о борьбе западников и славянофилов, о борьбе представителей «чистого искусства» и «искусства полезного», о борьбе Добролюбова и Аполлона Григорьева за принципиально разное понимание пьес А. Н. Островского, – теперь речь идет о **множестве течений** мысли, исканий и идей. Привычка национально мыслить сохраняется преимущественно в философской среде, но и

здесь тоже происходит нечто странное, когда у русской философии появляется ее «двойник» в лице «религиозной философии», а наряду с «исканиями Станиславского» рождаются поиски «условного театра». После 1917 года уже вообще попросту был невозможен никакой национальный контекст осмысливания того, что делал и делает МХТ, объявленный в тридцатые годы образцовым советским театром. Подлинная история русского театра ждет своего исследователя.

Национальная идентичность в современном театре рассматривается исключительно в рамках **этнического, а не национально-го театра**. Так, в 2015 году, в рамках внеконкурсной программы фестиваля «Золотая маска» был осуществлен проект «Маска Плюс: этнический театр». Пермский край был представлен национальным театром финно-угорских народов – Коми-пермяцким драматическим театром им. Горького города Кудымкар; Абакан – национальным театром тюркской языковой группы, Хакасским театром драмы и этнической музыки «Читиген»; Ханты-Мансийск – театром обско-угорских народов «Солнце». Театр славян – спектаклями русской и словацкой трупп. Критик так обосновывает значимость этнического театра: «И именно искусство, особенно такое живое народное искусство, как театр, способствует осознанию и переживанию собственной национальной принадлежности, снимает барьеры, открывает границы. Пафосная фраза о межкультурной коммуникации оказывается должным наименованием восприятия нами опыта Другого. <...> Проект выявил давно назревшие в театральной (шире – культурной) межэтнической среде вопросы и проблемы. Стал событием практически общественно-политической значимости, потому что идея толерантности – одна из магистральных в современном мировом искусстве и в идеале – основополагающая для общественной жизни сегодня.

Многонациональная Россия давно привыкла к монополии русского театрального искусства, тогда как культурное своеобразие народов, проживающих на территории многоязычного государства, нуждается в особом внимании, уважении и сохранении» [81]. Данная цитата важна тем, что в ней отразились все штампы сознания современного театрального деятеля, пытающего мыслить на эту тему. Обязательно напомним о межэтнической проблеме (но никогда не скажут, что в России она успешно решалась и управлялась не только законом, но и традицией), во-вторых, критик не видит противоречия в том, что переживая собственную национальную идентичность, ты не можешь быть одновременно озабочен проблемами

«открытия границ» (какие границы и кому ты их открываешь?), предполагающими существенно иные цели; в-третьих, привычка пнуть русских проявляется в том, что вдруг обнаруживается «*монополия русского театрального искусства*». «Русским», как видим, оно становится немедленно тогда, когда речь идет о *негативном контексте*, при этом объяснять, на чем держится эта монополия – автор не считает нужным, как и понимать, что количественное доминирование русских театров отнюдь не затмевает театры национальные, которые весьма и весьма неплохо финансируются и имеют всегда серьезную грантовую поддержку. Ну а о том, что именно русская театральная школа, в которой учились практически все представители театров народов, проживающих в России (у многих вообще не было ни своей драматургии, ни своего профессионального театра до 20-х годов XX века), – об этом помнить и знать, конечно же, *не толерантно*.

Русский театр представлял «Предел» – из рязанского старинного города Скопина. Театр совсем не является «этническим», но именно национальным, так как в его репертуаре не только драма на фольклорной основе, но и классическая и современная драматургия. Спектакль «Красный угол» режиссера Владимира Деля (художника – Ирины Дель) рассказал о наших обычаях, о старой русской жизни через личные истории – их они получили по наследству, из рук в руки от старших поколений. Платок ли, старая русская крестьянская одежда, сундук, головные уборы, куклы – все это появлялось на сцене через историю предмета, через песню, обряд, игру. Личная исповедальная интонация, вовлечение зрителей в обряд, конечно, делало спектакль «Красный угол» живым и красивым.

Любование миром, мироприятие как мира Божьего – существенная часть национального культурного типа, который сложился в «век классиков» – век XIX-й. Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Толстой, – их драматургия, безусловно, стала фундаментом для осознания театрального искусства именно как национального.

Мы привычно полагаем, что каждые десять-двадцать лет в театральном искусстве происходит некий прогрессистский рывок, поднимающий театральное искусство *все выше и выше*. Я не разделяю концепцию прогресса в искусстве и культуре. Национальная культура, в том числе и театра, жила совершенно иначе: в ней происходило движение иногда в формах «нормальных видоизменений», а иногда, говоря словами Н. Н. Страхова, в таких, которые *нарушали или извращали* русский культурный тип.

Центром русского культурного типа является, на наш взгляд, его **пушкинская мера**, – заданная А. С. Пушкиным полнота и красота смыслов. «Пушкин в русской культуре – явление экстраординарное. Ни в какой ряд его не поместишь, ни к какому множеству не приставишь. Он всегда будет сам по себе: «солнечный центр русской истории». Натуральный сверхчеловек, но только с детской душой, с золотым сердцем, с «бесподобной мерой красоты и здоровья» в каждой написанной строке! Сверхчеловек, которому интересно было разговаривать с будочником, интересно было показывать гимназистам, как «правильно плавают по-лягушачьи». Божество, любившее моченую морошку, густо красневшее и горько плакавшее, – божество, хохотавшее так, что все кишки выглядывали наружу! И все-таки божество, все-таки сверхчеловек. **«В смысле предела возможности», искусство действительно обрывается на Пушкине. Естественный предел достигнут. «“Выше Пушкина” дороги нет»** (выделено мной. – К. К.) [29, с. 87].

Эта **пушкинская мера** может быть описана в таких этико-эстетических определениях: «прекрасное должно быть величаво», в настоящей русской культуре есть мерцание преображенного земного; идеальный мир доступен разуму и чувству; истина, красота и добро слиты («кабы эта красота да добра была», – говорит и у Достоевского князь Мышкин, которому пушкинская мера была близка); теплое сердце того, кто ищет правды; любовь к «отеческим гробам»; умение созерцать целостность мира, что позволяет стать «сыном гармонии». «В его творчестве, – говорит митрополит Анастасий, – нет места для диссонирующих, душу раздирающих звуков. Мрачная демоническая стихия никогда не увлекала его даже в воображении...» [3]. Ну а как же «темные стороны жизни» – разве правильно их не замечать, не опасаясь впасть в пафос? Да, видел и замечал Пушкин и эту сторону действительности, но и, видя их, он не изменил своему творческому методу, не воспел ни одной порочной страсти и мерзкой мысли: «Но он умел стать духовно выше их, поэтому он как бы не прикасались к его душе и не отравляли его пера ненавистью и желчью». И далее митрополит Анастасий говорит о пушкинской жалости к преступившим, о живом и благородном чувстве, которое он искал у злодеев (в Пугачеве, например), говорит об **эпическом бесстрашии** поэта, которое возможно только в одном случае, если смотреть на мир с позиций вечности (об этом же даре Пушкина говорит и Е. А. Авдеенко, подчеркивая, что в мире был один поэт, с кем состязался Пушкин – это был Гомер). Пушкин, вбирая в свой мир и «отрицательные типы», никогда не

удовлетворялся тем, чтобы с ними духовно не боролись иные – «смирные типы» (тут мы уже вспоминаем Аполлона Григорьева и его характеристику героев Островского). Моцарт против Сальери. Кочубей – против Мазепы, Гринёв – против Швабрин [3].

Мы не будем расследовать вопроса о русском подражании Европе, о заимствованиях форм, идей, техник. Да, это было. В разное время происходили эти влияния по-разному, вплоть до недавней культурной интервенции, о которой мы говорили в первой главе. Страхов Н. Н., настоящий классик русской философии, сказал на века вперед в статье «Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова» следующее: «Европейские влияния только пробудили те струны и силы, которые уже хранились в русских душах»; «век Екатерины был временем удивительного примирения двух противоположных начал, под действием которых развивалась Россия, – наплыва Европейского просвещения, и ревнивого охранения своей самобытности, своей государственной силы, своих народных интересов»¹¹⁰.

Но у поэтов той, пушкинской поры, составивших собой век классиков, были силы, достаточные для того, чтобы овнутрить чужое. Сегодня у современного художника уже этих сил часто нет... Об этом (европейском влиянии в начале XIX века) уже написано ясно и честно: «Пушкинская ранняя строка «Ум ищет божества, а сердце не находит» дает ключ к жизненной драме не одного только Пушкина, но и всех классиков нашего Золотого века, шедших в своем творчестве от «французского» корня. Пушкин, Баратынский, Катенин, Вяземский, Грибоедов – это, прежде всего, люди, страшно обкраденные в первой молодости, пришедшейся у них на те годы, когда так страшно свирепствовала в России язва вольтерьянства. Сердце, «средоточие душевной и духовной жизни» (Юркевич), было более или менее опустошено, более или менее разорено у каждого из них. Но французская атеистическая мысль, прививаясь к благородному стволу русской культуры, сразу же начинала перерождаться: сохраняя ясность и изящество, она стремительно теряла свою легковесность, свое позорное самодовольство. **Трезвость и моральность мышления**, родовые наши черты, пересиливали французский кураж. Поэты, перечисленные мною, не всегда утешают. Еще реже способны они умиливать, разжалобить читателя. Но это **последние русские поэты, в чьем творчестве отсутствуют процессы тления, ржавения, гнилостного брожения – даже**

¹¹⁰ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб. 1883. С. 17, 39.

в зародыше. Стойкий иммунитет против любых суррогатов духовности, будь то внеконфессиональный мистицизм или безрелигиозное подвижничество борцов за права человека, – великолепный подарок русскому человеку от поэтов пушкинского круга. К любому из них применимо острое слово Баратынского: «Такая поэзия лучше хлору очищает воздух»¹¹¹ [29, с. 86].

Итак, наш национальный культурный и духовный тип во всей полноте представлен Александром Сергеевичем Пушкиным. Лично. Речь идет, конечно, не о Пушкине-памятнике, а о живом его образе, столь важном для нашей культуры и сейчас. О нашем родстве с ним, о нашем душевном с ним совпадении. О нашем эстетическом переживании его творчества. Пушкин один, сам в себе и собой явил дух русского народа. Высшая и чеканная «формула» **свободного творчества в русском понимании** сложилась уже в пушкинский период. В «Обзрении русской словесности 1829 года» И. В. Кириевский определяет наличное состояние современной ему литературы как «третий период», и называет его **«русско-пушкинским»**, – замечает Н. И. Калягин (выделено мной. – К. К.) [20, с. 267]. Пушкин самобытен. Пушкин обладаем самодержавным умом. Пушкин «проводник народного самосознания», при этом дух русского народа он способен **«выразить невольно, выражая себя»!**

Наш современник это, пожалуй, сочтет ненужным подвигом, ведь сегодня у каждого «свой Пушкин», «свой Толстой», «свой Чехов».

¹¹¹ Гоголь первым заметил, что «со смертью Пушкина остановилось движение поэзии нашей вперед». Спустя 66 лет Розанов обнаруживает, что «под Пушкиным и Лермонтовым лежит какая-то забытая и совершенно разрушенная цивилизация». Сходные мысли можно встретить у Адамовича: «Искусство, по-видимому, обрывается на Пушкине (не во времени, конечно, а в смысле предела возможности). Дальше идут тропинки, топкие, всё суживающиеся...», «Все чувствуют: после смерти Пушкина началось стилистическое разложение русской поэзии. Лермонтов открыл это “движение”». Похожие настроения можно найти у Блока: «Пришли Белинские <...> Отсюда – начало порчи русского сознания – языка, подлинной морали, религиозного сознания, понятия об искусстве – вплоть до **мелочи** – полного убийства вкуса».

Расходясь в деталях, наши эксперты сходятся в главном: после смерти Пушкина происходит резкое снижение уровня русской литературы: начинается стилистическое разложение, начинается порча литературного языка, и, хотя число подписчиков русских журналов непрерывно растет, вкус среднего российского читателя катастрофически быстро падает. Славу первого писателя России приобретает наконец Леонид Андреев – человек другой цивилизации» [29, с. 86].

Современному театральному деятелю (режиссер нас беспокоит в первую очередь как «собирающий» спектакль в целом и определяющий репертуарную политику стационарного репертуарного театра) категорически непонятно, как это «работает»: ведь его «Я» старается освободиться от любого всеобщего [недавно, в феврале 2019 года, К. Богомолов в программе «Не верю!» телеканала «СПАС» пытался объяснить и не смог, почему «опасно воссоединение и единство» не только церковное, но и вообще любое (между Я и остальным сообществом он видит только антиномию)]; намерение режиссера «быть свободным и брать на себя полную ответственность» мешает ему как-то расшифровать эту самую «полную ответственность» – за что, за кого и как он намерен ее нести? Фантастически низкая культура самосознания заставляет нас вновь и вновь говорить о том, что понимать должен каждый гуманитарий.

Ильин Н. П. последовательно, философски доказал, что **личность** русской философии (персонализм) – наше глубочайшее наследие века классиков (XIX-го столетия): «Сопряжение в человеке личности и народности не заключает в себе, конечно, никакого логического противоречия, никакой “антиномии”; напротив, это сопряжение выражает основной закон человеческой жизни, выражает связь “номоса” и “биоса”. Национальная природа – это та фундаментальная данность, на основе которой человек осуществляет свое высшее задание: стать свободно-разумной личностью. Но сопряжение данности и задания не может не быть, в той или иной степени, *напряжением*, внутренним конфликтом, борьбой. Именно эта борьба, *своя* для каждого человека, составляет сущность *трагедии человека*; метафизика личности и народности является метафизикой трагедии» [21]. Это не просто «умные слова» – это *должная*, изначально присущая человеку, работа в нем *данности* и *задания*, или, если говорить языком культуры *судьбы* и *предназначения*. Способностью к этой борьбе были наделены не только гении «века классиков», но и самые разные чины и сословия. «Лучшие силы страны не расплылись в XIX веке, а спокойно реализовывали себя, выражая тем самым покорность Божьей воле, сделавшей их силами именно литературными, а не хозяйственными или политическими. Пушкин и Гоголь (как в XVIII веке Потёмкин и Суворов) служили России тем талантом, который у них был. Другое дело, что **силы худшие всегда стремились сделать из русской классики орудие борьбы против исторической России**» [28, с. 168]. Эта борьба человека за самого себя, эта борьба за культурное наследие уже не может прекратиться никогда.

Не менее важно понимать, что нация не имеет личности, *ибо нация является союзом личностей*.

Но как между собой связана личность и национальность? «В отличие от личности, которая является для человека по преимуществу *заданием*, – говорит Н. П. Ильин, – его национальность является по преимуществу *данностью*; таковы национальный тип ума, национальный склад души, национальные инстинкты, включая и религиозный инстинкт, который определяет, например, особую предрасположенность русского человека к православию» [21]. Наш современник, претендующий на роль прогрессиста и свободолюбивого мыслителя, не способен почувствовать и найти в себе ни национальный склад души, ни склад ума. В ком-то (а мы об это будем говорить дальше) они живут стихийно, но чаще находятся *под завалами* – в куче модных трендов *свое, присущее, данное* вообще никак не осознается и не чувствуется. Им ближе другое – навязанная современным миром и искажающая природу человека концепция личности. «Личность – по Соросу – *это абстрактное понятие*, и, как таковому, ему нет места в неизменном обществе» [58, с. 26]. Значит – можно предположить – в век расцвета национальной культуры, когда русское общество было вполне традиционным, личностей не было. И Пушкин с Достоевским, и Толстой с Чеховым личностями не были, а вот с приходом Сороса в Россию у нас появились и появятся некие настоящие личности (типа Бориса Акунина или Ксении Собчак). В своей монографии «Современные нации» Флориан Знанецкий выдвигает такую идею: *нация создается группой интеллектуалов*, принадлежащих к данному этносу, своего рода умственной аристократией данной эпохи. Она может и должна выработать комплекс представлений, который затем ляжет в основу кристаллизующейся национальной культуры» [27]. Конструирование, таким образом, создает любые нации, параметры которой тоже «задаются», а не являются самоопределяющейся и саморазвивающейся органической данностью.

Наш современник, претендующий на культурный вождизм, как правило, не понимает, что этнической принадлежностью человека не исчерпывается его национальность. Национальность, национальная культура непосредственно *выявляются через дух*, через нравственные самоопределения личностей, создающих национальную культуру. «Истинно русским человеком может быть этнический немец (германец), грузин, татарин, еврей или, если угодно, негр, – говорит Н. П. Ильин. – Но, чем сильнее отличаются этнические корни человека от *основного* этнического типа, харак-

терного для данной нации, тем больше духовных усилий потребует его национальное самоопределение, тем труднее ему будет стать русским на деле. Тем самым, однако, и проверяется **духовная сила** личности, ее способность стать выше этнического “предопределения”; здесь вполне уместно вспомнить пушкинское: “сей тяжкий млат, дробя стекло, куёт булат”. Люди духовно слабые не выдержат и отступят, да еще с проклятиями в адрес тех, кто не оценил их намерения “быть русскими”. Напротив, люди духовно сильные проявят здесь именно те качества, которые определяют подлинное (а не номинальное) достоинство личности. Конечно, духовная сила личности не беспредельна; потому крайне редко человек с совсем иными этническими корнями становится вполне русским по своему нравственному характеру; значительно чаще он закладывает основу того, чтобы русскими стали его дети и внуки» [22, с. 49].

Мы уже не раз говорили, и полагаем необходимым подчеркнуть еще раз: идея личности в нашей культуре утвердилась давно – от Д. И. Фонвизина (1745–1792), к П. А. Плавильщикову (1760–1812), к Н. М. Карамзину (1766–1826) и обрела полноту и силу в русской философии XIX столетия, когда и будет создана национально-персоналистическая русская философия¹¹², в которой убедительно показана нераздельность личного и национального достоинства в человеке. И только тотальная неграмотность современных публицистов и законодателей интеллектуальной моды, позволяет утверждать, что «личность» в нашей русской культуре есть проблема отрицательная.

За что держаться, на что опираться и что признавать должен тот, кто создает русскую культуру сегодня? Наверное, он должен видеть **реальность нации** (сегодня эту реальность чаще всего представляют как негативную и манипулируют ей); национальная культура не может жить без **высших целей** – они придают ей смысл (сегодня высшие цели, как правило, отсутствуют, или присутствуют в официальных документах, которые не влияют на культурные практики); национальная культура не может не содержать и **высших ценностей** в себе, то есть не может не знать об идеальном (высшие ценности сегодня скорее компрометируются и высмеиваются, как без конца троллят «скрепы» от культур-либералов, до ведущих ток-шоу). А поскольку сотни раз писались самые правильные и высокие манифесты, говорились самые пафосные слова – все, изложенное

¹¹² Я отправляю читателя к книге Н. П. Ильина «Трагедия русской философии». М., 2008.

выше, работает в настоящий момент в нашей культуре «точечно» (наши современники Н. П. Ильин, Н. И. Калягин, В. Г. Галактионова, С. Л. Лобозёров, как прежде академик А. М. Панченко ставят лично перед собой национальные задачи, обрекая себя на одиночество) – и работать так культурные «механизмы» будут до тех пор, пока русский народ (нация) не будут признаны высшей ценностью, не будут, *«рассматриваться как высшая форма человеческой общности»* [23, с. 109]¹¹³.

Пушкинскую меру нашей культуры мы теперь можем дополнить и теми качествами ее, которые назвал малоизвестный гуманитарному сообществу философ П. Е. Астафьев (1846–1893). Это – «глубина, многосторонность, энергичная подвижность и теплота внутренней жизни и ее интересов рядом с неспособностью и несклонностью ко всяким задачам внешней организации, внешнего упорядочения жизни и – соответствующее равнодушие к внешним формам, внешним благам и результатам своей жизни и деятельности. *Душа выше и дороже всего*: ее спасение, полнота, цельность и глубина ее внутреннего мира – прежде всего, а все прочее само приложится, несущественно» [24]. Только этот тип культуры выбраковывается из современного информационного пространства, а потому если кого-то нет в СМИ, то вроде бы как его нет вообще.

Конечно, *любое из названных качеств* даже *пушкинской меры* может *в силу конкретных причин* стать «отрицательным» или «положительным». «Достаточно знать, – пишет Н. И. Калягин, – что эти свойства *присущи* нашей духовной природе, что они накладывают на любые наши дела, как добрые, так и злые, нестираемый отпечаток – «русский след».

А попробуйте-ка объяснить иноземцу, на что жалуется русский человек в известном отрывке из «Путешествия Онегина»:

¹¹³ Культурный национализм, который для современного сознания есть явление негативное, для нас является источником обновления культурного самосознания и самой культурной практики на современном этапе. В 1888 году, публикуются фундаментальные статьи К. Леонтьева, в которых критикуется «племенной» национализм – «Национальная политика как орудие всемирной революции» и «Плоды национальных движений на православном Востоке». На следующий год его «Национальная политика...» выходит отдельным изданием, а в 1890-м разворачивается полемика по национальному вопросу между ним и П. Е. Астафьевым.

*...Зачем я пулей в грудь не ранен?
Зачем не хилый я старик,
Как этот бедный откупщик?
Зачем, как тульский заседатель,
Я не лежу в параличе?
Зачем не чувствую в плече
Хоть ревматизма? – ах, Создатель!
Я молод. Жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать? Тоска, тоска!.. [28 с. 187].*

Н. И. Калягин ссылается на исследование М. М. Дунаева, который увидел, что пушкинский Онегин «с тоскою и отвращением отворачивается от “джентельменского набора” жизненных благ. Скучно быть здоровым и богатым, скучно преуспевать в мире, где правят бал похоть очей и гордость житейская, – намного перспективнее в этом мире быть бедным и больным», в то время как герой в западноевропейской литературе всю жизнь стремится к тому, чем наследственно обладает Евгений и чем тяготится – успехом у прекрасного пола, знатностью и богатством. «Жало в плоть, хотя бы и в виде ревматизма в плече, – говорит Калягин, – может стать неплохим подспорьем для человека, стремящегося к духовному росту; дело в том, что самонадеянность, похоть, жестокость трудно уживаются с ревматизмом в плече. Евгений Онегин – довольно пустой малый, но, как русский человек, чувствует эту истину на подсознательном уровне» [28, с. 188]. Деньги – не святое. Роскошь и успех – не святое.

Душа всего дороже. Забвение современными писателями этой константы искажает все в мире человека. Человек (герой) не понимает себя, не может выразить себя, не чувствует себя внутренним человеком, но соблазняется внешним. И проигрывает.

Русская классика на современной сцене наиболее точно высветляет этот процесс. «Соблазненный внешним» режиссер ставит спектакль, а критик пишет о нем. Пишет, например, в 2014 году о спектакле «Борис Годунов» А. С. Пушкина в интерпретации режиссера К. Богомолова. Статья, конечно, называется «Исступление режима». А как же иначе она может называться в начале нового президентского срока В. В. Путина, вызвавшего им всеобщее либеральное раздражение?! В спектакле дается видео того, как кортеж президента едет на инаугурацию в Кремль через «зачищенный пустой город», а должен, очевидно, проталкиваться через столичные пробки. Режиссер Богомолов не знает ни о какой «пушкин-

кой мере», а потому отказался от трагедии – он ставит фарс, потому как фарсом кажутся ему происходящие в стране события: «Если свести содержание этого небедного на подробности и смысловые ответвления спектакля к ясному режиссерскому пророчеству, то оно сводится к следующему: после циничного и холодного бюрократа-убийцы, одинокого главаря властной корпорации, к власти в стране при участии мутной и беспринципной заграницы неминуемо придет абсолютный отморозок без тормозов. Мотивы, по которым делаются спектакли, у режиссеров бывают разные. Этот сделан режиссером от злости и отчаяния, столь сильного, что уже нужно смеяться» [13].

В «Борисе Годунове» Пушкина первая сцена – это диалог князей Шуйского и Воротынского в Кремлевских палатах. У Богомолова на сцене выстроена телестудия, а текст Шуйского передан Гавриле Пушкину (он гость теле-шоу, а вообще Пушкиных в спектакле два, так придумал режиссер, один «славянофил» и живет *здесь*, а другой эмигрант и живет *там*), а за Воротынского вещает телеведущая с модельной внешности в коротенькой рубашечке, вопрос возникает сразу: откуда у нее государственный ум Воротынского? (Эта же актриса же играет еще убиенного царевича и сына Годунова). Монахи – уголовники и «братки». За Пушкина дописаны сцены: например, режиссер придумал сестру царя ввести в действие: очевидно для того, чтобы брат, Борис Годунов, назвал ее «сукой», а потом задушил.

Гришка Отрепьев тоже зверски убивает летописца Пимена, «протолкнув ему вещее перо через ухо в мозг», Пимен – «обдолбанный» инвалид, который пишет летопись прямо на коже «послушников». Годунов – функционер, обуянный ненасытной жадностью власти и т. д. И конечно, такая «концепция» не могла не завершиться не раз зависающим титром на экранах, что народ – «тупое быдло».

Не уверена, что будто бы только «для власти», народ – быдло, как пишет критик и как ставит режиссер. Пушкин тут явно взят в плен современниками, совершенно не желающими понимать его национального духа (и не умеющими этого делать, поскольку долго тренировались в другом). И звучащее в финале пушкинское стихотворение «Клеветникам России» – кажется простейшим зубоскальством...

Этот ненациональный театр борется и со словом. Между тем русский человек живет в слове, **доверие к слову – наша культурная особенность (константа)**. В ленкомовском «Борисе Годунове» сама речевая манера, выбранная режиссером для игры актеров,

обесмысливает слово: Самозванец Гришка говорит в манере блатной, уголовной; но и летописец Пимен – точно так же. Сам монастырь – творчески переосмыслен – это тюрьма. Впрочем, Годунов, патриарх и Шуйский – это все те же «братки», только теперь во власти.

Узнать Пушкина, узнать свой русский духовный тип в данном сценическом сочинении не представляется возможным¹¹⁴.

А между тем **русская классика**, повторим – это **наша икона** (по умному определению Н. И. Калягина)¹¹⁵.

Оппозиция двух взглядов – «прозы жизни» и «поэзии жизни» – как бы она не варьировалась, остается существенной до сих пор. Пушкин не в истории – он предстоит перед нами. **Он вне-реди нас**. Это мы то приближаемся к нему, то удаляемся и падаем, как в рассмотренном выше богомоловском спектакле. В любом случае – не Пушкину к нам «пригибаться», а нам до него дорастать, извлекая, по мере собственного роста, живительную силу красоты русской жизни и русского человека из его творчества. Если в нашем внутреннем опыте нет «пушкинской меры», то мы в ней попросту и не будем нуждаться. Достоевский, которому невозможно отказать во внимании к внутреннему человеку, писал не только о том, что человек может что-то **захотеть** и действовать согласно своему похотению. Все усложняется тем, что человек может **заставить себя захотеть**. Заставить захотеть «убить старушку» – убить, вопреки своей «доброй натуре».

Но и тут есть надежда – ведь человек может **заставить себя захотеть полюбить** «Татьяны милый идеал», вопреки тому, что о Пушкине говорят наши современники. А говорят они о том, что пушкинский «Евгений Онегин» (поставлен Т. Кулябиным на сцене новосибирского «Красного факела») – о пустоте. Так читает режиссер классический роман: на панелях павильона (используется прием кинопавильона, так как внутри спектакля «снимается кино») написано «Таня + Женя Онегин = любовь», «И я тут был. Пушкин». Режиссер боится штампов. «Татьяна – русская душой», с его точки

¹¹⁴ Однако все это полагается «европейским театром». Но его «полагатели», конечно, не читали, например, трактата К. Леонтьева «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения», создавая спектакли по среднеевропейским лекалам. Публика же отвечает на этот вненациональный по духу спектакль тотальным бегством в антракте.

¹¹⁵ Он же пишет: «Этика Пушкина, этика Баратынского, этика Тютчева сохраняется, она закреплена в их произведениях. Пока мы с ними сверяемся, нам нелегко будет окончательно расчеловечиться» [29, с. 83].

зрения, – штамп. А вот подъездное граффити «Таня + Женя» – сильное новаторство.

Пушкин, конечно, решал другие задачи: об идеале (Татьяне), о роке (не хотел Онегин убивать Ленского, а убил), о Жизни как бытии.

Выпотрошенный Пушкин – разве это не цензурирование современным театром классики, изымающим из нее классические смыслы и ценности?

2.2. Театр Островского сегодня

А. Н. Островский (1823–1886), выведя на русскую сцену более тысячи лиц, знал толк в русском театре: «Национальный театр, помимо даже репертуара, т. е. само здание, возбуждает уже народный патриотизм. Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык, – значительный и незначительный, самостоятельный и несамостоятельный» [49].

Театр, который нацелен на понимание русской классики как *своей и родной*, мы назовем **«театром интерпретационным»**, а тот тип театра, как следует из вышеприведенного образчика (постановки К. Богомолова) принципиального **непонимания** Пушкина – **«театром внеинтерпретационным»**, **пост-театром**. Первый из них соотносим с «театром традиции», пушкинской мерой, «русским следом» в творчестве. Под «традицией» понимаем в данном случае не консервацию ее, а развитие (традиция иначе не живет, хотя, конечно, далеко не всем режиссерам удастся развивать театральную традицию и гораздо проще ей «следовать» или ее «консервировать», превращая в сценическую рутину или эстетическое повторение хорошего качества). Постановочные принципы такого театра опираются на классическое наследие, связанное с опытом взаимодействия с литературной основой спектакля и нормальными психологическими творческими актерскими практиками.

И тот и другой тип современного театра имеют свою оптику – оптику культурной самопрезентации, с помощью которой происходит фиксация тех или иных театральных идей.

«Идея культуры», важная для интерпретационного театра, конечно, часто не проговаривается словами и не манифестируется в статьях режиссеров; но она реализуется в театральной плоти самого

спектакля. Через систему образов, сюжетных акцентов, мизансцен, музыки, стиля актерской игры, через обращенность к традиции, через визуальные образы.

Театр этого типа может опираться на самые разные стилевые приемы, вплоть до стилизации («Гроза» А. Могучего, например), или прибегать к совмещению сценических стилей, когда Островского играют «в эстетике» Чехова («Гроза» Е. Гельфонда в Новом художественном театре, Челябинск). Полистилистичность или моностильность в этом типе театра могут равно присутствовать, но при этом для режиссеров идея культуры, идея классики являются значимыми. Здесь важны как содержательные, смысловые аспекты, так и отношение к наследию. Часть театральных стратегов современности явно видит себя наследниками остро-формального театра (последователи Мейерхольда), другая (меньшая часть) – К. С. Станиславского, которого она не понимает ни «устаревшим», ни «неактуальным».

Драматургия Островского – несомненное наше наследие, существенная часть русского театра. Театр Островского занимает принципиально важное положение на современной театральной карте. Но опять-таки перед нами иногда оппонирующие друг другу спектакли, совершенно по-разному нагруженные одним и тем же, казалось бы, ценностным материалом.

Сегодня принято говорить об «авторском театре».

Театральная прививка – видеть в купечестве «темное царство» – получена нами давно: в 60-х годах XIX века. Вот уж, действительно, «шестидесятники», что в XIX-ом, что в XX-ом веке сильно соблазнили русского человека и русскую культуру повышенным градусом социальности и чрезмерным критицизмом по отношению к жизни (Божьему дару). Сегодня уже забылись такие формулировки, как, например, Г. Бердникова – «О партийном отношении к классическому литературному наследию» (1982 г.), где подвергался жесткой критике М. П. Лобанов за свою книгу «А. Н. Островский» в серии «ЖЗЛ» (1979 г.). В другой статье «А было ли “темное царство”?», опубликованной 19 марта 1982 года в «Литературной газете», критик В. Кулешов говорил «об отходе автора книги от принципа историзма, классовости, об идеализации дореволюционной России», потому как М. П. Лобанов подверг «ревизии добролюбовскую характеристику образа Катерины в “Грозе”, как “луча света в темном царстве”, видел в ней не жертву этого “темного царства”, а некую трагическую фигуру переходной эпохи...» [37].

Действительно, во времена господства партийной критики, книга Михаила Петровича Лобанова (1925–2016) стала принципиально иным посланием современникам – *он первым вернул А. Н. Островского из «классового мира» в русский мир*. «Долго еще в Москве и за ее пределами продолжалась возня вокруг моего “Островского”, но дело было не в Добролюбове с его “лучом в темном царстве”, не в “ревизии революционных демократов”, и, вообще, даже не в литературе. *Благодать любви разлита в творениях Островского*, придавая особый одухотворенный смысл “благополучным”, “счастливым” финалам его пьес. В его любимых героях есть то, что Достоевский назвал “прямотой” чувств и поведения, в чем видел воплощение русского цельного характера и с чем связывал “новое слово” драматурга».

Каждый великий художник живет соприкосновением вечного в своем творчестве с таким же *влечением к вечному* новых поколений. В конце 70-х годов (когда писалась книга об Островском) в русском национальном сознании кристаллизовалась идея православной духовности, как тысячелетнего нашего достояния. «За книгу о великом русском драматурге я взялся случайно, – пишет М. П. Лобанов. – ...Но постепенно погружаясь в ту эпоху, в среду, в которой жил и творил писатель, в его художественный мир, в психологию его любимых героев, я открыл для себя то, что *было сродни самому моему духовному корню, что как бы ложилось органическим пластом на мой внутренний опыт, обогащая его*. Никогда я не работал с такой духовной интенсивностью, подъемом, чем тогда, когда писал эту книгу (после двухгодичного вживания в материал написал ее за три-четыре месяца). И то, что шло от Островского, от тысячелетней нашей веры, от пробуждающегося исторического самосознания, отзывалось, видимо, в конце кличем: “Да расточатся врази его!” – в адрес того поистине антихристового “темного царства”, которое тогда уже надвигалось на страну в преддверии “перестройки-революции”. И щелкоперская рать этого “темного царства” подняла вой!» [37].

Современная «партийная критика», хоть и либеральная, все же скорее близка классовой и социальной критике советской эпохи: критикуя советский «тоталитаризм», эта критика и режиссура как раз готова вновь воспользоваться клеймом «самодурства». Именно добролюбовская прогрессистская концепция «темного царства» нравится отечественным свободолюбцам.

«Гроза» Островского нынче в моде.

Создавая второй, сценический мир, драматург очень зорко видел актера. Его драматургия была написана для Театра Актера.

Сегодня, как ни крути, драматурги-современники не ищут для актера лучше одного из столпов национальной культуры, хотя, конечно, мы не склонны считать Островского «нашим Шекспиром» (он не владел и ему не нужен был взгляд из вечности, присущий гениальным классикам). Дерзаю предположить, что и человеческие страсти «Грозы», и выписанные роли утоляют сегодняшнее желание играть и ставить спектакли не ради *иммерсии*, не ради *deformatio*, и даже не ради *a mensa et toro* – последнее выражение есть формула развода, то есть супруге отказывается «от стола и ложа». «Развода» с Островским современный театр как раз не хочет, – «Гроза», как оказалось, способна пройти испытания любыми сценическими стилями.

Андрей Могучий дал «Грозу» (БДТ) в русском стиле неоавангарда – никакой «усталости форм» и «усталости культуры» (добролюбивских дыр от бесконечных прочтений про «темное царство») в спектакле нет и в помине. Тут царствует ритмизированная речь, слова которой «положены» на частушечный говорок, на бойкий речитатив, на молитвенную интонацию. Островский в рамке палехского роскошного занавеса, в кокошниках, расписных рубахах и сарафанах (черный фон тут только оттеняет все иные цвета, глядящиеся как всполохи), с актерами, которых вывозят на платформах, выставляя, так сказать нам *на показывание* (показ) – Островский получился не «темным», то торжественно-мелодичным, ярким, приправленным балаганной дерзостью.

Уланбек Баялиев актера не заковывает в жесткий панцирь режиссерского приема (как А. Могучий) – его *вахтанговская* «Гроза» просторна, психологична, продумана и обжита актерами. Надломленная мачта (но даже и в надломе рвущаяся в небо), и придуманный им кот (он носит темные очки, есть блины со сметаной и утешает Катерину), и бочка с живой водой (в нее, как в колодец, весело прокричит Катерина свой монолог «*Отчего люди не летают?*»), парные озорные сцены Варвары с Катериной (роскошная Евгения Крегжде); антагонизм гордой, прямоспинной и страстной (не растрчена в ней женская сила) Кабанихи Ольги Тумайкиной и стертого ей, обезличенного Тихона (Павел Попов), все же могущего стать мужчиной (пойти на бунт против матери, превратившей его в невротика) – все это живет полнотой сценических типов, все это (и все эти герои) прошли отменную художественную обработку.

О неисчерпаемости «послания Островского» театру говорят и «Гроза» **Евгения Гельфонда** (Новый художественный театр,

Челябинск) и усиленная повторением «Грозагроза» **Евгения Марчелли** (на сцене Театра Наций). Два спектакля противостоят друг другу как черное и белое: Марчелли не вышел за рамки заштампованного «темного царства» («это все наше – русское», к которому «не местный» Борис привыкнуть не может), в котором Катерина *свободна#свободна*. Юлия Пересильд играет Катерину «наотмашь», порывисто, чувственно и широко. Собственно, только ее «спектакль в спектакле» о любви как свободе интересно ощущать и понимать. Всё остальное (и все остальные) – усечено, обрезано, обытовлено, «заболочено» и живет мизерно, обходясь минимумом актерских приспособлений и часто сваливаясь в аттракцион. Вулканический темперамент Анастасии Светловой (Кабанихи) здесь даже не разрушительная сила, но сплошной неистовый (и самоудовлетворяющийся) истеризм. Вытолкнутая режиссером на первый план, вечно за всеми доглядывающая мерзкая Феклуша (в пошлейшем платье-перьях и «русском» кокошнике), «заговаривает мир», «смиряет», так сказать, своими сказками о том, как плохо в иных странах, – в спектакле она стала «ключевой фигурой» (со сцены буквально не согнать!). И в этой агитаторше от «партии власти» – «темного царства», кормящейся с его руки, так много навязчивости, что вопиет она попросту о режиссерской зависимости – от «обязательных фенечек» как примет современности. Мне же остается повторить слова Аполлона Григорьева (его назвали в программке к спектаклю, но и близко духа его нет в марчеллиевской «Грозе»): «Вообще всякая истина – свободна. Все несвободное есть софизм или сознательно или бессознательно подлый» [20, с. 384]. Жаль, что Евгений Марчелли отказался от силы тяжести истины, от художественного объема пьесы, и предпочел своеобразную «полицейскую формулу» темного и светлого, свободного и несвободного. «Грозагроза» Евгения Марчелли вышла в мир страстной#страстной.

Несколько «стихий» двинутся друг на друга, создавая атмосферу «грозового фронта» спектакля **Е. Гельфонда**: стихия игры, где выбран «жанр» «репетиции с антрактом», а все герои Островского представлены как чеховские интеллигенты, играющие Островского. Стихия народной обрядовой культуры в этом спектакле как раз для самого Островского «своя», «отеческая», и театр создал просто каскад роскошных мизансцен, опираясь, например, на заплачки и причеты, как в сцене «провода Тихона». Глаша, девка в доме Кабановых, не могла не выдвинуть актрису Ксению Бойко на первый план именно в данном спектакле, – не могла уже хотя бы потому, что кто иной (если не она, из народа), знает причитания, подходя-

щие для таких случаев?! Катерина-то (Марина Оликер), приезжая, не умеет сделать то, что с таким диким усердием выделяет Глаша.

В спектакле Гельфонда тоже страстны все женщины – и шагу не ступишь без того, чтобы не задеть чью-то любовную тайну. Марфа Игнатьевна, дочь ее Варвара (наиболее приспособленная к жизни внешним; нет в ней нужды личного освоения традиции), невестка ее Катерина, даже девка работная Глаша страстно влюблена в хозяина своего Тихона... В общем, почти как у Чехова – все любят друг друга. Правда, градус любви принципиально разный: у Островского это страсть, которая еле-еле сдерживается обрядом и правилом, поговорочкой и приметой. Не будь их охраняющей и охлаждающей силы, – вся эта женская стихия попросту «сомкнулась бы над головой», утопила бы город Калинов ...и исчез бы он с равнины Русской.

Вот тут мы подошли к очень тонкому моменту, возможность говорить о котором я связываю со спектаклем Нового художественного театра. Именно их спектакль обнаружил в Островском новую задачу: увидеть моральную христианскую традицию как «геральдику чести», как облако идеалов, а не историю о «насилии в семье» или «борьбы личности за свои права». Если обряды, чинопоследования и традиции понимать как инструкции, с помощью которых легче осуществлять неусыпный надзор за семьей, – то все непременно закончится трагедией Катерины.

Собственно, трагедией заканчиваются все спектакли, о которых речь шла выше. Но только у Гельфонда была намечена эта линия: ***а можно ли присвоить себе традицию (войти в нее) и сделать обряд личным?*** Задача эта, конечно, выходит за пределы спектакля, и опирается, как мост, одним концом в художественную реальность «Грозы», а другим – в саму жизнь, в нынешнего русского человека.

Казалось бы, ведь «все завещано», в «Домострое все прописано» – ан нет. И вся эта роскошная сцена прощания с Тихоном простекает с большим наслаждением для всех ее участников, а главное – на людях. На людях красуется Кабанова сыном, собой, своим почитанием традиций. Люди же и публичность ничуть не мешают и Катерине (Марине Оликер) оставаться свежей, милой, искренней. Обряд немного театрален сам по себе. Вот и Кабанова-старшая Татьяна Богдан велит сыну «наказывать жене как жить», но сын это делает на ее вкус без должного пафоса, говорит слова скучным голосом, будто казенный манифест жене зачитывает... Зато Глаша лицедействует по полной программе. «Начать надо вкрадчиво!» – учит она Катерину, а уж потом выть на все лады... Правда немного позже, мы узнаем, что в проводах Тихона Глаша не только обучала

его жену обрядовому поведению, но и добавила личного чувства. А оно у Глаши к Тихону было. Как сказала бы странница Феклуша (очень точная и заметная работа Евгении Зензиной): «Шила в мешке не утаишь!»...

И конечно же, христианский пласт пьесы как ее идеальный, правильный камертон, тут нельзя было театру обойти (душа христианская знает разные свои движения, знает и про обуздания страсти, и про инерцию распада души в грехе; помнит о «незаконной любви» и неизбежности суда над собой).

Мизансцены кружения друг вокруг друга (так кружат птицы перед грозой), хождения друг за другом создает к финалу нарастающее чувство тревоги. Катерина «душу свою погубила» и нашла смелость это сказать самой себе, но только никто не понял, что и «душа», и «грех» для нее предельно наполнены. Наполнены важным и живым жизненным смыслом. И Тихон вроде готов ее простить, и Борис вроде ее жалеет, но никто не сделал главного: не вспомнил об обряде, помогающем выбрать жизнь, а не смерть.

Но и тут спасает «репетиция»: финал спектакля читается (а не играется) актерами, которые «выходят из ролей», снимая трагедийность. Но спектакль совсем не упраздняется постепенно нарастающей тишиной. Высказанное театром – вполне внятно. В настоящем художественном театральном явлении остается многое и за пределами слова. Любовь всегда больше, чем слова о ней.

Об Александре Майере (Диком) и Петре Оликере (Борисе), Татьяне Богдан (Кабановой) и Дмитрие Николенко (Тихоне), Марине Оликер (Катерине) и Татьяне Кельман (Варваре), Александре Балицком (Кулигине), Константине Талан (Кудряше), Евгении Зензиной (страннице Феклуше) и Ксении Бойко (Глаше) можно только возопить словами купцов, для которых Островский был современником: «Как играют-то, как играют, злодеи!» И смахнуть слезу, невольно возникшую от художественного мимолетного театрального счастья...

Такого мужественного красавца Тихона, такой «форсированной выразительности» Кулигина, такой обескураживающе тривиальной и одновременно простодушно-доброй Феклуши, весь спектакль сыплющей поговорочками и прибауточками народной мудрости (вот мол, народ уже все сказал, и нечего нам выдумывать) – таких героев Островского современная сцена еще не знала. Екатерина Марины Оликер здесь просто полыхает, обожженная своей неожиданной страстью. Грех пожаром бушует в ее душе. Такие пожары до добра не доводят...

Впрочем, и сама Кабанова страстна (любовная связь с Диким стала почти «тайным супружеством», в котором давно и привычно понимают друг друга: от неуловимого движения бровью до особенным образом вскинутой шали). Кабанова старшая статна, в соку. В искусной игре Татьяны Богдан она не гневливая «самодурка», но всегда владеет собой, вкрадчива... если и «пилит» сына с невесткой, то делает это не без изящества, как и с *удовольствием* соблюдает всякий *внешний* обряд и порядок. Но может и натуру предъявить, во всей своей обширности: броситься на пол, узнав об измене сыну, забиться и криком кричать. Страшным. В ней все поставлено на службу самоутверждения – она и живет потому напоказ. Дикой Александра Майера ей в пору: ему нравится выставлять напоказ свою власть. Над племянником ли, над Кулигиным ли... неважно. За внешним (даже «интеллигентным») обликом тут тоже заметна своя «первозданность», – актам гнева, когда «сердце расходится», совершенно необходим зритель! Любовный дуэт Дикого и Кабанихи, когда слова говорятся, чтобы слышать в них совсем другое, – просто предъявил публике красоту и тонкую вязь актерского искусства.

В «Грозе» Даниила Безносова, поставленной на сцене Молодежного театра **Краснодара** тема личной обрядности (веры в обряд, чувство красоты обряда и легко-радостного счастья, что он дает, когда ты внутри его) связана только с Катериной. Для Островского – это реальность, вложенная в героиню (церковные службы, необыкновенный столб света, ангельская легкость пения). Вера героини – живая. Именно живая вера в Бога и Богу, и наследуемые вместе с ней представления о доме, о муже, о любви, верности и грехе сойдутся в душе ее с трагической силой, вступят в конфликт, который не хватит у нее сил правильно разрешить. Разрешить покаянием. Ее уверенность – «ведь все равно я душу свою погубила» – тут сродни полному отчаянию героинь Достоевского. Финальный монолог Катерины: «...*Жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...*» – предвестие Кроткой, которой тоже «*просто стало нельзя жить*» и она выбросилась из окна, с четвертого этажа, с образом Богородицы в руках. Островский предвосхитил эту достоевскую идею: «безотрадного позитивизма» (а таков дом Кабановых, несмотря на привычку к обрядам, потому как позитивизм может быть и религиозным), когда «*душа не выдержала прямолнейности явлений*».

Мы полагаем «Грозу» – религиозной драмой. Без такого ее понимания никогда (и ни в какой концепции) концы с концами не сойдутся. Только с христианской точки зрения становятся понятны

и фрески Страшного суда, и безумная барыня, мифически обещающая омут за красоту-то («Ха-ха-ха! Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! Куда прячешься, глупая? От Бога-то не уйдешь! Все в огне гореть будете в неугасимом!») и гроза будет не просто эффектным театральным атмосферным явлением, а грозной метафорой Суда Божия – ведь не случайно именно так, «Гроза», а не «Катерина», не «Борис и Катерина», назвал замоскворецкий житель (буквально окруженный благочестивым купечеством) свою драму.

Даниил Безносков явно прислушивался к этим мотивам Островского: Барыню «не сократил», как это часто бывает, а сделал фигурой броской, мистической – безумная Барыня не вполне безумна, скорее тут пророчица, христианская проповедница, а горячая вера ведь и в безумии творится. Тут впору пришлишь и красное платье актрисы Людмилы Дорошевой и остов зонтика (только ребра торчат и ни от какого дождя он не укроет). Но – и это, пожалуй, главное, – актерская природа Полины Шипулиной – с ее молодой искренностью, природным лиризмом и чистотой овала лица (древние не описывали красоту женщин, а потому о женщине говорилось мало, например, что у нее округлые щеки – и всё!) вызывают доверие к ее Катерине. Кротость, внятность, порывистость природы. Она – настоящая, не притворная, хватаящаяся сначала за мужа (чтобы взял с собой и упас от греха), потом – за Бориса (но и он, жалкий, не заберет с собой). Ни тот ни другой не видят ее гибельной любви и гибельной печали.

Катерина Полины Шипулиной, собственно, и держит весь спектакль.

Чистота против фальши, порыв против обыденности, власть любви против равнодушия – все так, все читается в спектакле краснорядцев, но до христианской драмы ВСЁ разрешающей, спектакль не дотягивает. И не будем тут слишком винить режиссера. «Как я буду мыслить, верить и чувствовать, а вместе с тем, по свойству художества, заставляя мыслить, верить и чувствовать других – иначе, нежели я сам мыслю, верю и чувствую?» – спрашивал (и одновременно обнажал «свойства художества») [20, с. 386]. Личный художественный мир режиссера, ясный для него, для каждого другого есть проблема – «предмет познания» и область понимания. А для режиссера таким же образом является «предметом познания» мир Островского. Значит, войти в внутренний мир Островского режис-

сер может только через то, что для него самого не является чужим и находится уже в его внутреннем мире. (Поэтому и исследователь, и критик, могут только видеть разницу этих миров, но совсем не призывая режиссера Д. Безносова казаться не тем, кем он является и ставить христианскую драму, не входя в дух веры. И все же, мы не теряем надежды, что настанет день, взойдет заря, и на обломках атеизма и постнигилизма вырастет режиссер-христианин, держащий крепко в руках профессию и обладающий одновременно художественным талантом.)

Любовь в спектакле Молодежного театра всех калечит. Кабаниха Светланы Кухарь (актриса оспаривает принятую грузность и грубость своей героини) так залюбила своего сына, что унижает его, женатого (не понимая всей неуместности и нелепости такой любви). Унижает приказами садиться к ней на колени и прочими «физическими действиями», вызывающими у него уже не «скрежет зубов», а попросту апатию. Потому и бунта против маменьки у Тихона (Александр Теханович) не будет в финале – а только тупое бессилие. В алкоголе «спасается». И артист выдержал тут свою роль – ежедневное тупое «непротивление» сыграл на «трех струнах», незамысловато, – как и требовалось. Любовь Варвары (Евгения Стрельцова) и Кудряша (Александра Киселева) – простенькая, заведенная «от скуки», вполне себе молодая и животво-безотчетная (началом любовной игры становится «ржание» – прием встречающийся нынче, модный, но тут вполне годящийся). Да и вряд ли Тихон бросится искать утешение у девки Глаши после смерти жены – и тут «любовь» выходит пустой. Вот такая «любовь» – она не разгоняет тьму, она не довлеет, она пугает и запугивает, она становится зловещей. Эта любовь не знает о первой заповеди, а потому и не свободна – она «не сильнее горя» Катерины и обыденных дрызг Калинова.

Режиссер и художественный руководитель *Камерного театра* (Воронежа) **Михаил Бычков** перенес действие «Грозы» Островского в советское время (кто-то видит тут 1920-е годы, кто-то – 1950–1960-е годы). Калинов стал райцентром, грязным рабочим поселком. Перенос места действия классического произведения в советское время – своеобразный идеологический прием современного пост-театра¹¹⁶, который не чужд

¹¹⁶ Критик М. Дмитриевская, рассматривая спектакль М. Бычкова, пишет: «Думаю, что Михаил Бычков хотел найти общее в “островской” народности и народности совдеповской, дать темное царство, сменившее цветастые платки на красные косынки, сменившее домостроевские законы на законы

режиссуре Бычкова. Актуализируя таким образом классику, максимально приближая ее к нам, режиссер, очевидно, полагает такое прием неизбежным для него лично. «Советское» здесь только усиливает замысел режиссера о жизни, в которой некуда пойти и незачем жить, где райцентр – место на земле депрессивное, унылое, стертное, где *удавиться* – будет в самую пору. Его спектакль, безусловно, примыкает к «добролюбовской традиции».

Но актуальность актуальности рознь.

Актуальность драматургии А. Н. Островского имеет и иную несомненность. И потому, что в современной России сложился новый слой – предпринимателей, а вопросы к нему остались старые. О деньгах и совести, о бедности и богатстве, о системе ценностей тех, у кого есть деньги, о социальной ответственности этого слоя, о принципах его жизни и этических нормах. Ну а уж тема «доходного места» просто вопиет о себе. Актуален Островский и потому, что городское простонародье, провинциальное «мещанское сословие», образ его жизни, семейный лад и уклад держат жизнь страны в целом. ***От того, как будет жить это большинство, составляющее народное тело, – во многом зависит и будущее страны.*** Но не менее важны и театральные причины любить Островского: он, повторим, – драматург для Актера. Современная драма, увлеченная или коллективным героем, или разными психопатологиями, конечно, пока не дала театру такой драматургический материал, который был бы конкурентен драматическим ролям, выписанными Островским, с разнообразием его героев, с очень глубоким пониманием ***сути театра, его законов***, актерской игры в том числе.

Драматургия А. Н. Островского – это основа русского репертуарного театра до сих пор. Русский репертуарный театр работал и работает для публики, для *большинства* зрителей-народа, вкусы которых всегда и во все времена были отнюдь не экспериментальными. Репертуарный театр, составляющий срединное и главное «тело» отечественной сценической культуры, – это ***театр трудового хлеба***. Такого типа Театр Островского был представлен на фестивале, проводимом Малым театром. «Островский в Доме

парт-ячейки. Конечно, реальная русская жизнь полна языческих атавизмов, образов, идолопоклонничества, в ней православие соединено с суеверием, и то, что герои спектакля поклоняются железному сооружению, дело понятное: советская власть канонизировала труд, план, дело...» [<http://ptj.spb.ru/archive/49/premieres-49/idu-nagrozu/>].

Островского»¹¹⁷ – фестиваль, собирающий театральную Россию, какая она есть в наличии; собирающий не вокруг «идеи и принципа», но возле главного столпа нашего национального театра. А каким будет трудовой хлеб – белым пшеничным или черным ржаным – зависит от публики. Но публика! Да, она во все времена любит всяческие легкие комедии и мещанские драмы, любит посмеяться и сочувственно пустить слезу или вздох по случаю счастливо-го завершения всех перипетий. Но при этом ровно также и всегда, *животом* знает, когда на театре дают настоящую жизнь, которая позволяет каким-то необычным образом очень-очень глубоко в себя проникать...

И это тоже было всегда. И название имеется – катарсис.

Уникальность фестиваля «Островский в Доме Островского» (проводится Малым театром) в том, что нам предлагается в современных условиях этический и эстетический опыт переживания ***своей национальной культуры***, – опыт, заключенный в драматургии важнейшего для самосознания русского театра автора, – А. Н. Островского. А. Н. Островский – образцовый автор, связанный тысячами нитей с национальным бытом и русским характером, национальной нравственностью и удачью. Русский мир, представленный на фестивале «Островский в Доме Островского» был разнообразен, актуален, пронзителен, весел, здоров. А русский человек иногда и широк, разгулен, порочен. Но и с совестью, и стыдлив, и мил, и душевен. Но в том, что ***«душа всего дороже» тут тоже никто не сомневался.***

Безусловно, данный фестиваль предлагает публике (как и критике) тот тип спектаклей, которые не относятся к разряду «экспериментальных», но созданы для зрителя, обращены к современному человеку не как к «чужому», но как к тому, с кем можно вести серьезный разговор о человеке и рассчитывать на то, что тебя поймут. Театр человеческий. Театр родной земли, который знает про «одушевленный порядок», когда «со страниц произведений Островского человек предстает средоточием и вмещилищем незримой духовной вертикали русского мира» [89, с. 2].

Очень важная тенденция фестиваля «Островский в Доме Островского» проявила себя в том, что драматург предстал в спектаклях разных театров совсем не чуждым христианской традиции мироощущения и миропонимания (прежде всего это спектакли

¹¹⁷ XII международный фестиваль «Островский в Доме Островского» проходил в Москве в 2018 году, на сцене Малого театра. Его афиша включала семь спектаклей по пьесам А. Н. Островского.

Малого театра и Губернского театра). Другая тенденция – Островский сыгран в мифопоэтическом ключе (Молодежный театра на Фонтанке, Рижский русский театр). И наконец, третья связана с тем, что социальность осталась. И острота ее с точки зрения театров скорее «навязана нашим временем» («наше время» обнаружило себя в спектаклях Югославского драматического театра, Рыбинского и Нижегородского драматических театров).

«*Сердце не камень*» *Малого театра* (режиссер **Владимир Драгунов**) – работа сколько художественно-основательная, столько и особенная. Весь зримый, визуальный облик спектакля – красив. Перед нами дом купца с тонким вкусом – стиль модерн тут виден во всем. Собственно, и жена у Потапа Каркунова – это тоже в своем роде «произведение искусства». Красавица, античная богиня, изящна и благородна. И ужасно высока по своим моральным качествам. Именно так и играет ее Лидия Милюзина (холодного мрамора и христианской правильности в ней больше, чем живого чувства к мужу).

Конечно, весь тон спектакля, вся его внутренняя драматическая и психологическая партитура опирается на игру **Василия Бочкарёва** (Потапа Каркунова), талант которого позволяет в самой грубой роли (а купец его именно богат, груб, непримирим, эгоистичен, своеволен и своекорыстен) видеть глубокое *человеческое свечение*. Так горят свечи в храме на подсвечниках во время всенощной, когда за окном уже темно-темно. И вся эта *темнота*, вся эта непросветленная человеческая натура значительно переменится на наших глазах. Высветлится. Светом Христовым... Актерская суть Василия Бочкарёва – теплое живое мерцание – делают и его работу в спектакле, и весь ход спектакля глубоко существенным и поэтичным.

Собственно, перед нами история о том, как человек, обремененный большим богатством, готов все его спустить *на механическую о нем память*: раздать по пять копеек, зато сотням людей, а сотни как начнут молиться о нем, – так ему будет сразу же вымолена *другими (не им самим)*, самая надежно-счастливая загробная жизнь! Жизнь вечная. В общем, эту самую трудную работу души он решил передать другим, то есть, по сути, *купить* себе заранее жизнь вечную и рай небесный...

Такое решение означает, что завещание, которое он якобы составляет, лишает его главных наследников (жену и племянника) вообще всякого наследства.

Однако медленно, очень трудно, актер ведет публику к пониманию существа своего героя: он приходит от формального, вне-

шнего и дикого благочестия к подлинному пониманию и подлинной христианской любви к своей жене, которая сумела самым лучшим образом (и честно) распорядиться его делами, когда он заболел.

И этот *подвиг изменения себя* (что вообще в христианской культуре самое трудное) он совершает. Вся роль строится Василием Бочкарёвым как восхождение к сердечной молитве, делающей и каменное сердце горячим и живым. Вся его роль строится как движение вверх – к пятидесятому псалму, которым завершается спектакль.

А вот жена его, Вера Филипповна, проходит тоже не менее сложный путь: от холодного и формального благочестия, к сердечной вере. Сердце не камень – и она честно говорит своему старому мужу, что после его кончины выйдет замуж.

Конечно, Островский – это всегда большой актерский круг. Тут ничего не решает один актер. А потому стоит отметить блестящую (динамичную, нервную, подвижную как ртуть) работу Глеба Подгородинского (племянника Константина), кума Каркунова Исаяи – Владимира Дубровского, сохраняющего трезвый взгляд на мир; Ирины Жеряковой (его жены) – держащих на себе груз таких ролей, в которых нет столь существенных драматических изменений, как в Потопе Каркунове (и его жене), но зато есть вся цветистость купеческих манер, жестов и укорененных обычаев (например, вкусно и картинно выпить рюмочку), – все, что сохраняется в Малом театре каким-то загадочным образом со времен Островского.

Югославский драматический театр представил на суд публики и критики *«Доходное место»*. Режиссер **Эгон Савин** не стал совсем уж узурпировать своей властью Островского – его актеры не марионетки в руках режиссера, но скорее, – это «марионетки в жизни», потому как в спектакле нет веры ни в высокие нравственные постулаты и слова о любви (Полина и Юленька любви предпочитают в результате выгодный брак), ни в такую силу чувства, что могло бы противостоять деньгам. Для режиссера вопрос решен однозначно: нет вообще таких людей, которых нельзя было бы купить. Купить можно и любого «человека с принципами» – весь вопрос в цене, на которой он «сорвется» с высоты своих принципов. Тема доминирования денег в современном мире, коррупции как нормы жизни для общества привлекли театр и режиссера к А. Н. Островскому. В спектакле мы видим ровные актерские работы. Пожалуй, стоило бы выделить как раз Кукушкину в гротескном исполнении Елизаветы Саблич, и «страшный комизм» Белогубова Срджана Тимарова.

Молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург) назвал не случайно свой спектакль (по пьесе *«Женитьба Белугина»*) *«Любовные кружева»* (режиссер **Семен Спивак**).

Красивые любовные отношения, полные искренности, чувственности, переменчивости плетутся вокруг молодого купца Андрея Белугина (тонкая, умная работа Юрия Сташина) полюбившего ту, что не по чину и сословию – дворянку Елену Кармину (богато оснащена роль Анны Геллер, цель ее героини – укротить себя). Спектакль, по сути, **о красоте чувств и человеческих отношений**, которые кому-то (как дворянке Елене) дают даром, то есть от *рождения дарятся* (та самая данность, о которой мы говорили выше), а кому-то, как молодому Белугину, приходится за них бороться, *добывать* душевным трудом. Ну конечно же, здесь важны абсолютно все актерские работы: у каждого из героев свой нрав, своя ухваточка, свои любимые приемчики и жизненные привычки. Дворянство и купечество тут не сходятся в презрительной схватке, но с ходом спектакля, постепенно притираются друг другу лучшими сторонами своих человеческих натур: а лучшие стороны, как известно, внесословны. Это любовь, любовь и еще раз любовь (материнская, семейная, мужа к жене – и наоборот). Но, собственно, ей противостоит и твердыня сословных установлений, и новые идеи «новых людей», которые никогда у нас не переводятся (блестяще сыграл интеллектуального соблазнителя и циничного «воспитателя» Елены Карминой артист Андрей Кузнецов – роль Николая Агишина).

Праздничный, полнокровный, глубокий Островский выступил в спектакле петербуржцев. Тайна сценичности пьесы Островского, безусловно, понята и «разгадана». Прямота молодого Белугина – важнейшее качество русского характера.

Рыбинский драматический театр представил на фестивале *«Волки и овцы»* А. Н. Островского (реж. **Петр Орлов**). Спектакль ориентирован на **социального Островского**: режиссер откровенно манифестировал свое критическое отношение именно к современности. Свое режиссерское концептуальное решение он продемонстрировал уже в сценографии: принцип матрешки взят за основу. Матрешка-храм, матрешка-дверь, матрешка – ворота в усадьбу. Все они движутся отдельно, и каждая может преобразовывать пространство, например матрешка мгновенно превращается благодаря драпировке в «символ» женского будуара. Особенную роль в спектакле сыграет дверь. Просто дверь на колесах. Над проемом написано: это он. И всё.

В эту дверь будут иногда входить актеры (ее абонировали гуляки праздные и часто она – вход в их пьяный и веселый мир). Но вот в финале она читается зловещим символом: понаехавший из Петербурга Беркутов («понаехали тут питерские!») ломает провинциальный привычный ход жизни – ломает его «через колено» (большие деньги, большие планы по преобразованию всего вокруг и женитьбу).

Есть тут доля социальной злости, конечно: уж очень как-то примитивненько, косоватенько, кривоватенько, черноватенько и уныло все вокруг.

Нет, режиссер, конечно, не «убил» актера. Он подробно прочертил роль каждого, настаивая на лживости натуры Мурзавецкой (точная работа Светланы Колтиловой), позволяя Сергею Молодцову (играет молодого Мурзавецкого) быть феерически наглым, и при этом страшно обаятельным (с его пьяными экстазами) – не живет он, а все время комедию ломает! Актерский ансамбль тут просто отменный: и Мария Калинич, и Алла Смоленкова, и Владимир Калюкин, и Эдуард Иванов и Алексей Батраков – все на месте, все смело и уместно вступают в полноводную реку спектакля.

Мне показалось, что финальные мизансцены (когда собственно уже не играют актеры) отданы под высказывание режиссера. Вновь появляется дверь на колесиках. И охраняют ее теперь медведь и человек Беркутова. И дверь эта ведет в Никуда, в черную дыру и пустоту. От Беркутова добра не жди.

Я вижу некоторое противоречие между этим жестким высказыванием режиссера и актерским ходом спектакля, в котором было так много смыслов, чтобы вот так вдруг исчезнуть – быть поглощенными тьмой (стать черной дырой) они никак не могут без сопротивления...

Московский Губернский театр представил спектакль «*Нашла коса на камень*» (режиссура **Сергея Безрукова**). Этот сложносочиненный спектакль (составленный из комедии «Бешеные деньги» и драм «Бесприданница» и «На всякого мудреца довольно простоты»), с привлеченным живым оркестром, с большим количеством действующих лиц, – спектакль продемонстрировал подлинно русский размах. Где-то там, «за горизонтом», за далью волжских берегов начинались эти любовные истории, эти куражи с женихами, эти душегрейные экстазы, и эта страшная тоска по подлинному чувству, которое не купишь за деньги.

Живая, разнообразная картина жизни! Прошлой цветастой жизнью, ее ушедшими ясными типами тут просто наслаждаются.

Как не почувствовать аромат той поры, – поры, когда «еще стояла царская Россия». Когда деньги (а государственными кредитными билетами разного достоинства как постерами выстелена вся коробка сцены – от пола до потолка) не только были «бешеными», но и устойчивыми (рубль был конвертируемым). И этот рубль обеспечивал каждому сословию свой образ жизни – «свой шесток».

Есть имперский аромат жизни в безруковом спектакле: и в каруселях с дамами, и в духовом оркестре с живой музыкой, и в гимне «Боже, Царя храни!», исполнением которого сопровождается появление с «высоты власти» портрета императора Александра III. Ну и как же без цыган! Русская культура, созрев, впустила в себя и цыганщину. Видно вольность тут общее качество натуры.

Со сцены в трактире, в котором купцы и деловые люди привычно торгуются, договариваются и просто чаевничают (а кто-то и из чайника шампанское с утраца кушает!) – начнется движение сюжетное. Начнет спектакль набирать ход... Появится в трактире странный, не местный, окающий по-волжски, слишком прямодушный, но при этом и хваткий купец Савва Васильков (пламенная роль Дмитрия Дюжева). Островский и театр дело повернут так, что и Савва этот, и выбранная им в жены из бедных дворянок Лидия Чебоксарова (искрометная роль Карины Андоленко) собственно расскажут вечную историю о том, что выйти замуж и стать мужней женой – «дистанция огромного размера». Да и сам влюбленный купец прошел большой путь с женой – коварной красавицей. Но он научится держать голову в холоде – а сердце в тепле (как бы не любил, «а из бюджета не выйду», говорит он, обнимая полюбившую его по-настоящему Лидию).

От уверенности, что «красота должна приносить прибыль» (спор вокруг Ларисы Огудаловой), от метания Лидии от жениха к жениху (чтобы только прислониться к мужскому плечу, – какая уж тут эмансипация!); от эксцентричного князюшки Кучумова, жизнь в кредит у которого давно привычная норма (точная работа Виктора Шутова); от фантастического типа Ивана Телятева (Сергей Вершинин повернул своего героя самыми разнообразными сторонами к публике, сохранив при этом его добродушие даже при полном разорении, – кроме халата и подштанников, уже нет ничего в собственности!); от феерических сцен между Глумовым (блестящая работа Антона Хабарова) и его иссохшей до мумии покровительницы (он в альфонсы торжественно поступил) – спектакль идет к прочному чувству и коренной мысли: нравственное выздоровление возможно, страдание помогает стать полным человеком даже красавице,

нашедшей свою счастливую жизнь в домостроевских принципах и объятиях мужа-купца. Как и тут не вспомнить снова *пушкинскую меру*, и уязвленного плеча Онегина, как и его историю вызревания любви.

Спектакль Сергея Безрукова обильно украшен: то торт везут в виде купленного Вожеватовым парохода «Ласточка» и всех угощают; то паровоз выкатят, то лошади и медведи крутят карусель (и жизнь) с господами и купцами по кругу... То листья осенние из карманов выбрасывают... Все это работает, создает тот милый «дрязг жизни», в котором ухо и глаз различают множество оттенков.

Все дышит, борется за счастье и удачу, за любовь и деньги.

Островский и Губернский театр никого не осудили.

Спектакль Нижегородского театра драмы имени М. Горького **«Волки и овцы»** не получился (реж. Алла Решетникова). Кажется, будто артистам и самим скучно играть то, что им предлагает режиссер (сценография в спектакле – откровенно бутафорская, отчего получается безжизненный, пластиковый Островский). Очень пестрые костюмы актеров, не выстроена стратегия ролей и не понята актерами сущность конфликта, их игра не мотивирована. Беркутов совсем не кажется человеком из другого (столичного, петербургского) мира. Он в спектакле мало отличается от иных сословий, будучи дворянином. Жест, которым пользуются актеры, – часто нелеп. Отчего Беркутов все время бросается на одно колено?! Отчего в слезные истерики бросаются героини? Отчего хватают дворянина Беркутова за грудки, и герои шлепают друг друга по мягкому месту?

Вот уж, поистине, «копеечная жизнь» на сцене. Музыка в спектакле – псевдорусская (эстрадные простецкие обработки народных песен и пр.).

В этом спектакле нет никакой ясной цели – ясной режиссеру и актерам, а следовательно, и зрителям. Перед нами был приблизительный Островский – **как бы** Островский.

Грамотный, крепкий и профессиональный спектакль **«Не все коту масленица»** показал **Рижский русский театр им. Михаила Чехова** (реж. Игорь Коняев). В спектакле есть стиль: деревянная разноуровневая конструкция расписана в духе наивной крестьянской живописи (птицы, херувимы, кентавр, цветы). Спектакль обрамляет (задает ритм и создает эмоциональный настрой) группа парней и девчат, неплохо исполняющих народные песни (не аутентичные, но уже скорее адаптированные под городскую традицию – правда, частушки финала спектакля были несколько пошловаты).

Перед нами снова позитивный Островский – не деньги побеждают, а нравственный выбор, сердечная склонность. Мужские роли актеры играют размашисто – что Ермила Ахова, богатея, тяжелого телом и нравом (Игорь Чернявский), что Ипполита-приказчика (Алексей Коргин). Борьба «старого» и «нового» типов деловых людей идет не на поле коммерции или дела, а в пространстве любви, брачных обещаний, любовных ухаживаний. Побеждает симпатия Агнии к молодому Ипполиту не без помощи маменьки Дарьи Федосеевны Кругловой (арт. Галина Российская) – при воспоминании о покойном муже-купце у нее начинается нервный тик, так что дочери она такого не желает. Чистая и бедная радость сейчас победила – она им дороже сорока пустых и мрачных Аховских купеческих комнат.

Спектакль играют с некоторым актерским нажимом и преувеличением – каркас спектакля держит не психология, а броский, утрированный «балаганный» прием (Ипполит много двигается, совершает гимнастические упражнения и даже прыгает со стены, Ахов изображает еще мужчину «хоть куда» и замирает, скованный болью; умная маменька иногда впадает в аффектацию – не всегда помнит уроки собственной жизни (особенно когда получает тысячные украшения для дочки); зато Феона (из дома Ахова) все видит насквозь и в откровенной иронии актриса Светлана Шиляева не отказывает своей героине.

Фестиваль «Островский в Доме Островского» получился интересным и содержательным. Актеры царствовали здесь, опираясь на умение работать и творить *внутри русского культурного типа*: мы видели в них способность к воссозданию купеческой типичности и оригинальности понимания природы делового человека; мы чувствовали бессмысленную удачу, размашистость природы и *серьезный* комизм, задушевную теплоту и умение извлекать человеческие ноты даже в «водевильных» ролях. Мы видели, что они умеют трогать и смешить зрителя, что *в их комизме остается затаенное страдание*. Мы поняли, что в русской культуре повинную голову не секут и *могут просто так, без всяких условий, навсегда простить – от радости!*

Благоуханное исполнение пьес Островского, характерное для Малого театра, сегодня стало интересно и многим театрам страны. И это очень важно в ситуации, когда национальный театр полагается многими прогрессистами устаревшим именно потому, что он национальный. Между тем никакой культурный суверенитет невозможен без Александра Николаевича Островского на современной сцене!

2.3. Станиславский в окружении

Станиславский и Немирович-Данченко создавали *художественный* театр. Конечно, театру искали имя. Выбирали среди таких названий, как «Общедоступный»; «Всесловный»; «Филармонический»; «Театр Общества искусства и литературы»; «Московский»; «Дешевый»; «Доступный»; «Новый»; «На новых началах»; «Пробный»; «Литературный»; «Русский». И даже – «Театр в первый и последний раз» [56]. Пока в этом перечне как раз и нет названия «Художественный», но и нет, как заметила И. Н. Соловьёва, название «Свободный» (в ту пору существующий в Европе «Théâtre Libre» Антуана в Париже, «Treie Bühne» Отто Брама в Берлине, и вскоре возникший у нас – «Свободный театр» К. А. Марджанова, просуществовавший один сезон, 1913–1914 гг.). Это существенно – новый театр Станиславского и Немировича-Данченко не искал свободы от Москвы, сословий, народного зрителя, но и полагал себя при этом «исключительно художественным». Театр мыслился как Русский, словно следуя за Островским вынашивающим чуть раньше идею создания в Москве *Русского театра*. В результате на Афише, извещающей о первом спектакле (от 14 октября 1898 года) театр будет назван «Художественно-общедоступным»¹¹⁸ и откроется спектаклем «Царь Федор Иоаннович» – трагедией в пяти действиях и 10 картинах графа А. К. Толстого.

Театр начинался с *корневой вещи* – «Царя Федора Иоанновича»¹¹⁹. Спектакль будет насыщен такой внутренней силой, что чем дольше его будут играть, тем сильнее в нем «будут прорастать мотивы, в пору репетиций отодвинутые, но пережитые, запавшие вглубь»¹²⁰ [56].

¹¹⁸ От названия придется отказаться в 1901-ом году, в том числе и потому, что билеты в театр имели отнюдь не общедоступные цены, а очереди, стоявшие в театр, – это были очереди именно за дешевыми билетами. С 1901 года – Московский Художественный театр, с 1919 года – Московский художественный академический театр, с 1932 года – Московский художественный академический театр им. А. М. Горького

¹¹⁹ Пьеса была запрещена цензурой, однако хлопоты Суворина по ее разрешению для своего театра в Петербурге, и Немировича-Данченко в Москве привели к успеху – трагедию разрешили для сцены и премьеры состоялись практически одновременно и в Петербурге, и в Москве.

¹²⁰ В первый сезон «Царь Федор Иоаннович» прошел 57 раз. Это было фантастическое число спектаклей для того времени. А последний спектакль сыграли в 1949 году.

Общедоступность и художественная новизна¹²¹ – казалось бы, они никак не сочетаются (по крайней мере, в современном «новаторском» театре). Но почему новизна Станиславского и МХТ сразу была воспринята? Воспринята без скандалов, без уверений в оскорблении чьих-то чувств и мыслей? Почему гениальный режиссер и актер сразу рассчитывал на то, что все сословия поймут и примут его высокую эстетику?

Начали они **с погружения в свое** – с выращивания в себе «пушкинской меры», которая и оказалась «доступна всем», как доступен всем гений Пушкина: они едут в Ростов Великий, чтобы напитаться историей, чтобы погрузиться в ту реальность, которая стояла за драмой Толстого. И это было ново – до них никто в театре так не работал. И дело тут не в натурализме (который невозможен был для них в «чистом виде») и не в вещизме истории (который будет художественно переработан). Дело в возбуждении *верного воображения в себе*, в правильном *тоне работы*, в верно выбранной «первой ноте». «Станиславский потом уверит себя, – пишет И. Соловьёва, – что в Ростове ночевал в палатах Грозного, но здешние белые стены, отражающиеся в озере надвратные церкви, висячие галерейки, которыми можно пройти через десятки зданий кремля ни разу не ступив наземь, – все возведено лет сто спустя *после* Ивана IV.

¹²¹ О масштабе личности Станиславского как национально мыслящего творца говорит и его забота о русском театре в провинции. Он много сил отдает на разработку проектов об учреждении «Акционерного общества Национальных Общедоступных театров», которое работало бы в провинции на принципиально иных творческих началах, которые были бы объединены единством театральной школы, общей художественной программой. Он пишет проект организации «Акционерного общества провинциальных театров». «У нас редко за последнее время так горел Константин Сергеевич, как загорелся в этом проекте», – пишет В. В. Лужский в феврале 1904 года. Предполагалось начать с создания трех образцовых передвижных театров, с помощью которых можно было бы прививать в провинции те принципы искусства театра, которые были открыты в МХТ. Станиславский готов был отдать безвозмездно свои режиссерские планы этим театрам, чтобы они по ним работали, создавая спектакли, и даже буквально повторяя спектакли МХТ (а это работа со светом и звуком, мизансценирование, костюмы и декорации и общие идеи-концепции спектаклей). Было решено создать такую первую труппу, как филиал МХТ (сезон 1904/05 года) – она должна была показывать спектакли фабричным рабочим Москвы и выезжать в провинцию, работая тоже на простую публику. Работу эту и руководство труппой Станиславский планировал отдать И. А. Тихомирову, так как он руководил общедоступным театром Народного дома в Нижнем Новгороде (в 1903–1904), прежде чем стал актером и режиссером МХТ [56].

В том, как строил эти покои ростовский митрополит Иона, есть и забота о величественности впечатления, и забота о домашнем тепле, и тонкая¹²² потребность в красоте»¹²³ [56, с. 18].

Им нужно было понять: как это – *жить в палатах* и *жить в истории?*

Станиславский умел читать и слышать, и понимать написанное автором. А. К. Толстой между тем писал: «*Царь Иван умер... Небо прояснилось, вся природа оживает... В государстве являются политические партии, действующие смело и открыто. Все сословия принимают участие в их борьбе; жизнь, со всеми ее сторонами, светлыми и темными, снова заявляет свои права... В настоящей трагедии господствующий колорит есть пробуждение земли к жизни и сопряженное с ним движение*»¹²⁴ [там же]. Станиславский, говорит исследователь, «пробуждение земли к жизни» и сделал лейтмотивом спектакля.

Профессия режиссера впервые стала профессией Художника.

Мы не будем подробно говорить о режиссерском новаторстве Станиславского (о его мизансценировании, о принципиально иначе работающим в его спектакле сценическом пространстве – мизансцены строились сразу на нескольких планах, уходящих *в глубину* сцены). Работа художника В. А. Симова потрясала, как только открывался

¹²² Так же, с погружением в Берендеево царство, они начали работать над «Снегурочкой» Островского: зимой 1900 года была отправлена на Русский Север в Архангельскую губернию экспедиция – привезли кожи и меха, берестяные вещи и вышивки.

¹²³ «В «Царе Федоре» было ощущение полноты жизни, перекипающей собственными соками, оно господствовало в сцене пира-заговора и в сцене гулянья бунта (иное дело, что с годами именно эти картины из спектакля выпадут и возобладают другие темы). За толпой на Язуе (выбор режиссерских подробностей был щедр и точен) стояли мельницы с сильными и неторопливыми крыльями. За нею полные реки (в ивовых пестерях, поставленных на сцене в глубине, легко представить литые, золотоперые тела рыбин). Жизнь эта казалась неиссякаемой, навсегда способной любые трагические вмятины, любые раны заживлять своей изнутри выпирающей силой» [56, с. 22].

¹²⁴ И это нормально – любой репертуарный театр переживает такие кризисы, зависящие в театральном деле от многих причин. Не стоит и забывать высочайший уровень требований Станиславского как к самому себе, так и ко всем, не только артистам, в театре. Ощущения сбоя, внутренней катастрофы принес в театр 1905 год. Не случайно, в ноябре 1905 года по театру ходила идея, что нужно стать театром государственным (не императорским, а именно национальным), обсуждался даже вопрос о кооперации с Малым театром.

занавес: «Режиссер с художником В. А. Симовым давали угадать весь старый дом Шуйских – разрастающийся, с множеством хором, прирубленных по мере надобности в разное время и разновысоких; главный сруб опоясан широкой крытой галереей, стоящей как бы на крышах нижних пристроек. На этой за угол уходящей галерее, откуда видны московские кровли и недалекий Кремль, идет пир, вяжется заговор – все на вольном воздухе»... [56, с. 19]. Полифонизм спектакля, одновременное сосуществование разных ритмов сценической жизни – все это и являло силу «земли»: «Встречались текучий ритм *домашности* и ритм разработанного, *условного этикета*, ритм *государственного ритуала* и ритм *бунта* – захватывающий, почти радостный (сцена на Яузе, когда праздничный народ бросается на выручку “своим”). Дышащая, богатая и драматичная русская жизнь предстала в ее расцвете и на сломе, в ее пленяющей занимательности, во взаимном ожесточении ее крайностей, связанных, однако, между собой кровным родством» [56, с. 20].

Национальный характер, говорит исследователь, открывался перед публикой в «калейдоскопе лиц», в богатстве каждого образа – от угрюмых сопровождающих Шуйского до нищего, который трясся на паперти. Ну и конечно, **Москвин**, игравший царя Федора **представлял лучшее в национальном характере**, которого «вела в роли его сродненность со старомосковским бытом, домашняя, природная воцерковленность (сын просвирни!), вела детская память о мерцании золота в полутьме соборов у ранней обедни (в Кремле служил дьяконом родственник), радость трехдневных путешествий в Сергиеву Лавру (богомолье, но еще и немного русский пикник). Его вела в роли та погруженность в стихию языка, когда чувствуешь: доброго нельзя назвать глупым, есть разница между словами “простак” и “простец”, простецы близки святости. Его вело в роли и особое свойство таланта, угаданного и воспитанного Немировичем: **глубинная сердечность. Кровное, теплое понимание человека, принадлежащего родной истории**, сочеталось у Москвина с впервые испытывавшейся актерской техникой: с поиском “зерна” и задачи роли (задача – “всех согласить”), с возбудимостью аффективных чувств, с глубиной “второго плана” (когда первый план составляет трогательная и почти смешная хлопотливость, а подтекстовывает ее почти страдальческая потребность души в гармонии), с даром коротких мазков, создававших подвижность и взволнованную вибрацию» (выделено мной. – К. К.) [там же]. Конечно, история театра сохранила и народные сцены в спектакле, – созданный со всей живостью образ толпы-народа, и других персонажей как совершен-

но «своих», в которых узнавался дух собственной культуры¹²⁵. Пушкинский дух.

Принцип идти «через свое» демонстрирует Станиславский и тогда, когда слушает «чужое». Так, Немирович-Данченко читал вслух «Привидения» Ибсена, а Станиславский тут же записал (30 января 1905 года): «Представилось: мрачный дом (*норвежский “Дядя Ваня”*) с видом на горы и много воздуха. Дождливый день. Перспектива комнат. Портреты предков. Столовая, горящий камин» [76]. Через «свое», чеховское, он пробует «осваивать» и Ибсена.

Искусство художественников было чрезвычайно богато и разнообразно – уже в первый сезон всех поразит чеховская «Чайка» (премьера состоялась 17 декабря 1898 года), а потом Станиславский не пропустит мимо ничего нового и яркого в современной драматургии. Сегодня стало принято, открывая дорогу «новой драме» на академические сцены, или «акционному», актуальному искусству в Третьяковку, говорить их руководителями о том, что Станиславский, мол, занимался исключительно современной драмой (а не классикой, потому как классиками и Чехов, и Горький станут позже), а Третьяков покупал и собирал современную живопись (а не классиков). Всё так. Только все дело в том, ЧТО и КАК отбирали для сцены и выставочного зала Станиславский и Третьяков, и что получалось из «новой драмы» **в их понимании**.

Станиславский не просто открыл, но и дал ключ к возможности воспроизведения в театре национального искусства, опираясь на законы жизни и понимания человека (но именно эти законы сегодня не интересуют «актуальный» театр и «актуальное искусство»). Тем не менее, опираясь на философскую культуру (национальная вершина которой сегодня присутствует в творчестве Н. П. Ильина), мы их опишем.

Итак, есть Я. Есть мой личный мир. И есть актер-Я, личный мир которого никуда не исчезает при работе над ролью. В реальной жизни мы часто совершаем этот «переход»: от себя к другому

¹²⁵ Бельгийский драматург и поэт М. Метерлинк (1862–1949) был чрезвычайно популярен в России в 1890-е годы и в начале XX века. Чехов признавался, что «странные, чудные штуки» Мориса Метерлинка произвели на него «впечатление громадное». Сезон 1904 г. Художественный театр открыл постановкой трех одноактных драм Метерлинка: «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри», которые, как говорил Станиславский, «мы играем по настоянию Чехова», но ни он, ни критика не сочли эту постановку удачной. «Смерть Тентажиля» была написана в 1894 году.

человеку. Что же происходит при таком переходе? Конечно, мой собственный мир расширяется и обогащается. Но есть и вторая сторона «перехода», при которой Я удаляюсь от «сокровенного ядра моей личности» [21]. **Выяснение этой границы, за которой мое обогащение от взаимодействия с другим умалется отчуждением, – процесс чрезвычайно важный как в реальной жизни человека, так и в творчестве.** Момент **остановки на границе** – чрезвычайно важный: **«надо, конечно, видеть, что за нею, но не пытаться там жить»** [там же]. Наша первая граница (или «крепостной вал») – это наша семья. Тема близости в семье, удаленности друг от друга членов семьи вплоть до трагедии раскола и непонимания – одна их самых устойчивых в русской и мировой классической культуре. Если близость доминирует над удаленностью отцов и детей, – перед нами одна ситуация. Но даже если и обнаруживается «дистанция», родство так или иначе значимо и держит.

Конечно, семья не поглощает всего человека – область взаимодействия его с другими расширяется через общественное и рабочее пространство, через общность мировоззрения. Отчужденность нарастает, но и душевная (задушевная) близость, *духовное родство* остаются и тем более ценятся. Эта новая граница (пусть она будет профессиональной) тоже человеком преодолевается, то есть оказывается не окончательной границей. «Границей является именно *нация*, национальный союз. *Внутри* его факторы близости между отдельными людьми (историческая судьба и культурные ценности), – пишет Н. П. Ильин, – в целом преобладают над факторами отдаленности. За *пределами* нации существует, конечно, много мне близкого, – но в целом *преобладает* чужое... За пределы нации мы только *путешествуем* – но *живем* лишь в этих пределах» [там же]. Вершинные спектакли Станиславского создавались именно в этой национальной логике. Сегодня, когда тип *путешественника* доминирует и навязывается в СМИ, когда критерии для отечественного театра берутся за пределами того, где критик и исследователь *живут*, – вопрос о *границе* стоит особенно остро. Впрочем, достаточно остро он стоял и в начале XX века.

Стоит внимательно присмотреться к конфликту Станиславского и Мейерхольда вокруг Студии на Поварской, чтобы понять, как по-разному они понимали свои **задачи в современности**, какими разными были их подходы при обращении к новейшему драматургическому материалу. Художественный театр, с точки зрения

его руководителей, переживал тогда кризис¹²⁶, искал естественного обновления себя (10 ноября 1905 года Мейерхольд последний раз выходит на сцену МХТ как актер в чеховской «Чайке», где он играл Треплева, а 7 декабря покидает и Студию на Поварской, подлежащей закрытию). Революция 1905 года – тот исторический фон, на котором происходили трудные для театра события. Станиславский прямо писал, что театр не может стоять в стороне от общественных волнений: «Поймите, что теперь я, как все мы, слишком захвачен тем, что происходит на Руси» [44, с. 136]. В это же время Горький (после разрыва) возвращается в МХТ с пьесой «Дети солнца», внимание к которой театра тоже было откликом на дух времени. Репетируют «Детей солнца», показывают автору, который говорит, что «играют пакостно» и одновременно Станиславский смотрит новые спектакли в «Студии на Поварской», – на генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» случилось нечто ужасное – спектакль был прерван возгласом Станиславского с требованием «СВЕТ!», в то время как спектакль у Мейерхольда был поставлен весь на полумраке как художественном приеме: «На сцене полумрак, видны только силуэты людей, плоскостная декорация, без кулис, задник повешен почти у рампы. Это ново, по-новому со сцены доносится ритмическая речь актеров. Медленно развивается действие, кажется, время остановилось» [56, с. 102]. Станиславский уходит. Постановка не принята. С тех пор объяснений закрытию Студии на Поварской дают множество: от финансовых проблем до эстетических.

К. С. Станиславский с воодушевлением открывал Студию на Поварской в июне 1905 года и, говоря об общественном служении, он, конечно, был искренен. И когда уходил с генеральной репетиции мейерхольдовского спектакля, то, очевидно, делал это совсем не по экономическим причинам. Это было тяжелое, мутное время «исканий» и культурных реформ.

Мифологизация революции, специфический культурный и оккультный мистицизм – стали итогом революции 1905. В это мистическое горение, заменившее горение революционное, демократическое, втянулось очень много художников. Станиславский с его

¹²⁶ См.: «Театр. Книга о новом театре». Сборник статей. СПб., Шиповник, 1908. Кризис театра: Сборник статей. М.: Проблемы искусства, 1908. – 187 с. А также одно из интереснейших исследований современного автора, которое мы называем, хотя со многими подходами и принципами понимания автора не согласны. Костерина А. Б. История и метафизика русского театра: монография / А. Б. Костерина. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. – 311 с.

здоровым чувством жизни был им (мистическим экстаичным горением) буквально окружен.

Вот что пишет в эту пору (10 апреля 1905 года) Мейерхольд Станиславскому, объясняя, как он видит задачи театра-студии: «Театр должен быть *скитом*. Актер всегда должен быть *раскольником*. *Всегда не так, как все*. Творить одиноко, вспыхивать в *экстазе творчества* на глазах у всех. И потом опять в свою келью!.. Презирать толпу, *молиться новому божеству* с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И, как море, менять свою краску каждый час!» и далее – «Раскольничий скит должен завтра зажечь свой костер» (выделено мной. – К. К.) [68, с. 17].

«Раскольнический скит», «зажечь костер», «не так, как все» – Станиславский не мог, представляется, разделять эти намерения. Он не пользовался таким словарем – значит, так не думал и не чувствовал. Ни аскеза (некие кельи), ни экстазы его не интересовали. Речь Мейерхольда и стилистика его исканий этой поры, конечно, ближе к декаднствующим, к тем, кто увлеченно говорил о «театре будущего».

Мы поговорим ниже об этой тенденции в театре того времени – о создании особенной и неповторимой «второй реальности», которая претендовала на то, чтобы заменить саму жизнь с ее революциями и последовавшими «депрессиями», которым предалась в ту пору творческая интеллигенция, но не сами силы революции.

Мистический трепет Мейерхольда вполне находил себе место в работе над пьесой «Смерть Тентажиля» – модного тогда и только открытого у нас драматурга М. Метерлинка¹²⁷. Драматургия Метерлинка, с точки зрения Мейерхольда, – таинство, мистерия, «экстаз, зовущий к всенародному религиозному действию, к пляске под звуки труб и органа, к вакханалии великого торжества Чуда... Драмы Метерлинка – “больше всего проявление и очищение душ”» [41, с. 133]. «Искусство Метерлинка здорово и живительно. Он призывает людей к мудрому созерцанию величия Рока, и его театр получает значение храма» [там же]. И далее вновь возвращается к мистицизму Метерлинка как «последнему приюту» для «религиозных беглецов, не желающих склоняться перед временным могуществом церкви, но и не думающих отказываться от свободной веры в неземной мир. Разрешение религиозных вопросов может совершиться в таком театре. И каким бы мрачным колоритом не было скрашено

¹²⁷ См. здесь и далее: *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М.: ГИТИС, 2005. – 139 с.

произведение, раз это мистерия, оно скрывает в себе неутомимый призыв к жизни» [41, с. 132].

Все соблазны, которым в это время поддался не только В. Э. Мейерхольд, тут высказаны со всей очевидностью: с одной стороны, религиозная фразеология используется «весомо, грубо, зримо». Но главное в другом: в экстатичном намерении заменить Церковь (могущество которой признается даже Мейерхольдом) некой свободной верой, которую предлагает театр-храм. Мейерхольд тут, кажется, сводит счеты не только с Церковью, но и с тем типом театра, который был уже создан Станиславским, предлагая ему «ренессансную дурь» в своем «Гентажиле».

Объяснения, таким образом, закрытию Студии на Поварской могут быть разные. В советский период отмечали, что искусство Станиславского воспринимается Мейерхольдом как «устаревшие приемы натуралистического театра», которые следует тоже *сжечь*. Исследователи полагали, что именно внутреннее творческое расхождение с намерением Мейерхольда сделать Студию площадкой эксперимента нового «условного театра» (символистского в ту пору) и заставили Станиславского закрыть ее. Вся эта мейерхольдовская сектантская психология «избранных» была категорически чужда Станиславскому: «Нельзя думать, что театр – это какая-то секта посвященных, что он оторван и отъединен от жизни. Все *дороги человеческого творчества ведут к выявлению жизни*». И несмотря на то, что эти мысли были высказаны режиссером Станиславским позже, в Оперной студии Большого театра, вряд ли в 1905 году он думал иначе о сути театрального искусства [8, с. 31].

Нет сомнения и в том, что Станиславский совершенно иначе, чем Мейерхольд, относился к актеру. О Мейерхольде он напишет: «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, **которые в его руках являлись простой глиной** для лепки красивых групп, мизансцен...» [64, с. 285].

Мы полагаем, что в начале XX века вырели, в сущности, два типа режиссерского театра, которые и сегодня продолжают влиять и определять современный театральный процесс. Для Станиславского тотальное утверждение своей авторской (как говорят сейчас) режиссуры и авторского театра не было главной задачей, потому как он был национальным художником, национальным гением, носителем русского культурного типа в определенных исторических условиях. Мейерхольд, который не случайно сегодня стал гуру для большей части современных театральных режиссеров, представлял иной культурный тип – «искателя», искания которо-

го могли осуществляться в разной системе координат, абсолютная вненациональность которых была определяющей. Достаточно вспомнить долгое молчание Художественного театра после революции 1917-го года, постановку Станиславским «Села Степанчикова» накануне революции 1917 года, в которой главной для него была идея «столкновения Божеского и дьявольского начал» [80, с. 341] или его же «Каина» (1920-го года) с его главным конфликтом между Богом и Люцифером, при отсутствии, конечно, модной ныне идеи равенства Добра и Зла. Выбор Станиславский делал в пользу Бога как сущностного начала. Спектакль «Каин» режиссером мыслился как мистерия, но совсем не та, что в виде массового зрелища «Взятие Зимнего» разворачивалась на улицах Петрограда в очередную годовщину революции 1917 года. Мейерхольд, как известно, с фанатичным восторгом принял Октябрь 1917-го, вступил в ВКП(б), обзавелся кожанкой, стал работать в ТЕО Наркомпроса, немедленно поставил «Зори» бельгийского символиста Э. Верхарна (пьеса 1897 года), а к годовщине революции ставит в Театре музыкальной драмы и «Мистерию-буфф» Маяковского. В сущности, пьеса Маяковского была «антимистерией», а мистерией был «Каин» Байрона в Московском Художественном театре.

Иван Бунин о революции писал в «Окаянных днях»: «Каин России, с радостно-безумным остервенением бросивший всю свою душу под ноги дьявола, восторжествовал полностью» [9, с. 167.] В МХТе искали ключ к теме Каина долго и трудно. Для Станиславского была важна духовная тема: «Разъясняя смысл мистерии, он прибегает на репетициях к сравнениям, которые волнуют исполнителей. Например: «Ленин испытывает то же, что Каин. Он мечется со своей программой, а Сухаревка его побеждает»... Станиславский хотел провести знакомую каждому «параллель» между утверждением большевиков, что они «несут благо мира (работа, добро, красота)», а на самом деле ведут «братоубийственную войну». В результате Каин «не принимает того, что есть», и это становится итогом пьесы [43, с. 15]. Критика не поняла глубокого ассоциативного ряда режиссера. Постановку подвергли жесткому разному «за опрощение». Каин для революционного, налитого кровью глаза, представлялся бунтующим героем, а его Московский Художественный театр давал как «маленького человека». Театр разошелся со временем – впервые за долгие годы.

На другом полюсе театрального пространства ставились иные цели. «...Основной задачей настоящего является переоценка всех театральных ценностей на основе завоеваний Октября. А при тако-

вой переоценке нельзя довольствоваться изучением игры Щепкина или Мочалова и замыкаться в узком кругозоре индивидуалистического театра XIX века. Ибо современный театр берет на себя отражение и художественное оформление сложнейших вопросов, связанных с классовой борьбой и далеко выходит из границ мировоззрения мещанства, купечества и интеллигенции дореволюционной России», – анализируя недавний опыт, писал критик А. Гвоздев [82, с. 3]. «Театром политической мысли» видит Мейерхольд новый революционный театр. Он мечтает о театре международного Пролеткульта, а пока дает труппе Вольного театра новое название – Первый театр РСФСР. Предполагается, что театр станет массовым и «серийным», то есть вслед за первым появятся РСФСР-2, РСФСР-10 и т. д. (была тут аналогия и с армейскими подразделениями, имеющими порядковые номера). Мейерхольдовский Театр РСФСР-1 (ликвидирован в 1921 г.); театр С. Радлова «Народная комедия», студийное движение, в котором участвовали Вахтангов, Бебутов, Соловьёв, Московский Теревсат (Театр революционной сатиры) – все это «передовые дозоры культурной революции». Историк театра пишет, что «ключевым словом, характеризующим путь Мейерхольда от начала до его трагического конца, является «борьба» [33, с. 32]. «Врагами» при этом у Мейерхольда могли быть как «самокопания», свойственные некоторым представителям культуры, так и конкретные люди. «...Да, люди перестали понимать друг друга, – пишет режиссер в 1901 году, – потому что их заел самоанализ, безверие, – это у интеллигенции, у простого народа – ханжество и вечный страх. Надо скорее столкнуться, пора бросить пессимистические завывания и стоны самоанализа, пора разжечь в себе солнечные инстинкты, и скорее к борьбе! К борьбе открытой, неустанной с глупостью, что миром правит» [33, с. 75–76]. «Открытая борьба» не заставит себя ждать – «красный петух» буден пущен в 1905 году, демонстрируя отнюдь не «солнечные инстинкты». И дальше, в то время, Мейерхольд говорит: «В тот период мне пришлось заниматься не чем иным, как борьбой с вреднейшими вещами, которые предлагал так называемый натуралистический театр, и с ужаснейшим эпигонством и вреднейшим эклектизмом» [41, с. 101].

«Борьба» все время вела Всеволода Мейерхольда «в пучину отречений и самоотречений», – говорит исследователь и продолжает показывать эту цепь событий судьбы режиссера через отречение, – от Блока, мир которого Мейерхольду кажется «сложным», и ему такой Блок не нужен; он рвет с Белым, полагая, что «мистицизм» Белого привел его в раздвоению, а потому всю эту мистику

стоит уже «запереть в чулан»; о Вяч. Иванове, на идеях которого возрастал в нулевые годы XX века, сказал довольно грубо («ни к черту не годится его драма, ее никто не ставил...»). Мейерхольд даже отказывался от того, что писал. Тот же исследователь Костерина А. Б. говорит, что от статьи, помещенной в книге «О Театре», Мейерхольд отрекся потому, так как считал, что «в его работу просочились некоторые вещи, которые нужно сейчас отместить...» [41, с. 105]. Он менял религию (перешел в православие из лютеранства в 1895 году), и ниспровергал, в согласии с духом времени, даже свои прошлые концепции спектаклей [41]. Так, вспоминая в 30-е годы советского XX века о Метерлинке, о своей постановке «Сестры Беатрисы» в 1906 году (в театре у В. Ф. Комиссаржевской) он теперь говорит о том, что пьесу эту можно переделать так, чтобы вышел теперь «изумительный **антирелигиозный** спектакль» для «нашего “Безбожника”» [42, с. 115]. Мейерхольда все время «бросали» политические и иные ветры времени, и он был готов изменять самому себе: от экстазов «новизны» и поисков «потаенных смыслов» до нетерпимости, рождаемой революционным диктаторским пылом. От мистерии и театра-храма, к грубой уличной «мистеральности» массовых зрелищ и пылающих «зорь театрального Октября».

Мировоззренческая культура, подчиняющая себе все константы профессии режиссера и актера, как и театра в целом у К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда была, конечно, разной.

Если рассмотреть период 1905–1907 гг., то мы увидим собственно остро эти расхождения.

В Художественном театре той поры есть пять спектаклей, которые составляют **его культурное и смысловое ядро, его кредо**: «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького. Они будут жить очень долго в его репертуаре, возобновляясь и с новыми актерскими составами.

Русский национальный театр сложился.

Достиг своей высочайшей вершины в тот самый трагический момент нашей истории, когда уже наступал и вскоре наступил, и упадок культуры, и разрушение русской жизни. Но **кризис**, о котором говорили в театре, был позже назван **«расцветом»** – временем «новых поисков» новых форм в области «театра условного», «метафизического»¹²⁸. Да, расцвел, но расцвел **больным и пыш-**

¹²⁸ Идея «цельности духа» принадлежит И. В. Киреевскому и ею весьма по-разному пользовались, в том числе и Вл. Соловьёв и другие «религиозные философы». Тут не было преемственности – тут было искажение

ным цветом Серебряный век. Современные исследователи театра именно этот «условный», «соборный», «символистский» театр начала XX века изучают как «русский», в то время как работ (кроме некоторых позиций исследования И. Н. Соловьёвой), в которых бы искусство режиссуры Станиславского изучалось в национальном ключе, практически нет. Как в русской мысли той поры «религиозная философия» выступила ее «двойником» и продолжает играть эту роль до сих пор, подменяя и затемняя настоящие имена русских философов, так и в театре – исследования Степановой Г. А. о «соборном театре» Вячеслава Иванова, или о «метафизике русского театра» – Костериной А. Б.¹²⁹ предлагают нам, при всей серьезности намерений, все же ложный путь, уводящий от истории борьбы за национальный театр, которую вели лучшие актеры, драматурги и режиссеры XIX века. Последний исследователь (Костерина А. Б.) трезво видит современную театральную ситуацию, когда пишет, что «русский театр действительно теряет свою самоидентификацию. Особенно это стало заметно к концу XX в., когда восторжествовала эстетика постмодернизма с характерной для нее энергией разрушения традиционных ценностей. В таких условиях театру, основанному на традициях русской духовной культуры, грозит реальная опасность исчезнуть или раствориться в шоу-бизнесе. Врастая в постиндустриальную цивилизацию и подчиняясь требованиям глобализации, т. е. превращаясь в объект культурной экспансии западного общества, русский театр все дальше уходит от своих корней» [33, с. 5]. Автор зорко видит «среднеевропейский» или «общечеловеческий» театр как идеал современного режиссера, главными качествами спектаклей которых называет наднациональность, доминирование неких «универсальных» проблем, технологичность в профессии актера и режиссера, пользующегося среднеевропейскими сценическими приемами, но оставляющими в стороне обаяние, «идушее из глубины духа своего народа».

«Болезненность утраты» исследователя, конечно, не разделяет сегодняшнее «театральное меньшинство» – режиссеры, полагающие сами себя законодателями мод и трендов. Но, к сожалению, «предельные основания» концепции русского театра исследователь

и мнимость. Центральная идея Вл. Соловьёва – *идея теократии*, опирающаяся на римско-католический образец, нашим исследователем вообще не берется в расчет, только у Ницше вычитываются главные смыслы, вдохновляющие Иванова.

¹²⁹ Айхенвальд Ю. Отрицание театра. В кн.: В спорах о театре: Сборник статей. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. С. 9–38.

видит в Серебряном веке. Она прямо указывает, что ее взгляды основываются на философско-религиозных идеях рубежа XIX–XX веков, для которых важно понятие «судьба». То есть опора на религиозную философию тут прямо манифестируется. Автор полагает именно этот период ярким и «судьбоносным», с чем не трудно согласиться, но и называет его **«русским театральным ренессансом», не замечая при этом ни «ренессансной дури», ни «ренессансного нигилизма»** (определения Н. П. Ильина). И в конце концов, она к ренессансу **равно** относит театральные концепции К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова, определивших развитие отечественного и мирового театра. Очевидно, что иное, трезвое видение было тут невозможно, если опираться на «религиозную философию» Серебряного века.

Ведя диалог с эпохой представителей «русского театрального ренессанса», автор *видит*, как старые идеи «всплывают» и оживают в современности, но понимает их, на наш взгляд, в искаженной системе координат. А поскольку Костерина А. Б. ставит существенные и для нашего исследования вопросы, мы полагаем возможным на нем остановиться.

«Проблема нашего исследования, – говорит А. Б. Костерина, – заключается в выявлении предельных оснований самобытности русского театра и может быть выражена в следующих вопросах: что выступает в качестве *духовной основы* русского театра? Какова роль концепта “судьба” в определении его *самобытности*? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо раскрыть *мировоззренческие основы концепции пути-предназначения* как духовного основания самобытности русского театра Серебряного века; рассмотреть *духовное пространство* русского театра в контексте многообразия и единства его пути; исследовать *концепцию судьбы* русского театра как своеобразного *дара целостности*; раскрыть особенности становления *творческой личности* в русском театре как реализацию дара целостности в сравнении с восточной и европейской методиками; исследовать *соборный принцип организации жизни* русского театра и концепцию судьбы как суда русского театра в контексте *русской театральной традиции*» [33, с. 7]. Задачи, прямо скажем, важные, но направленность их задана именно так называемыми религиозными философами и их историками, на которых автор все время опирается в разговоре о русском театре. Это – Бердяев Н. А., Булгаков С. Н., Вышеславцев Б. П., Зеньковский В. В., Лосский Н. О., Трубецкой Н. Е., Флоренский П. А., Франк С. Л.

Серебряный век – это не вершина театрального искусства и не русский театральный ренессанс, как считает автор исследования о метафизике русского театра. Исследования, проведенного с научной тщательностью, но с сомнительной методологией, которая и не позволила прояснить сути вопроса.

Да, Станиславский тоже создавал Художественный театр – в то самое время, имя которому Серебряный век. Но судить обо всем русском театре, в том числе и Станиславском, исходя из идей теургического, жизнестроительного мифотворчества и приписывать МХТ намерение стать храмом (характерное для практики «условного театра»), в котором происходит «духовное единение» на почве некоего всеединства и «синтеза», – совершенно неверно. Можно понять автора, открывшего для себя «религиозную философию» и получившего возможность свободного размышления о метафизике после суровой школы советской «методологии», но нельзя не признать, что маятник качнулся в иную сторону: отчаянной апологетики без различения подлинной жизни национального в театре и той «развесистой религиозной клюквы», которая связана с именами «религиозных философов» (покинувших Россию после 1917-го года) и отечественных мифотворцев, как Вяч. Иванов, Г. Чулков, Н. Евреинов и другие.

Безусловно, революция «разрушала национальные основы театра», **но их разрушение как раз и началось в Серебряный век**. И дело не только в том, что после Октября вместе десяти заповедей предлагается человеку кодекс строителей коммунизма, место Бога – культ вождя. Разложение началось, повторю, именно в Серебряный век.

Логика «опьянения» мистериальными экстазами тем не менее была и именно ее нам важно понять. Что именно подменяла или заменяла собой «метафизика театра» от Иванова, Ф. Степуна, Мейерхольда и иных?

В православной закваске искусства Станиславского, никогда им не афишируемый, пребывающей в потаенных глубинах, но определенно явившей себя в его главной рациональной формуле – **театра исследующего жизнь человеческого духа**, – в его православной закваске мы не сомневаемся. Но стоит задать и нам тот вопрос Мейерхольду, например, который Н. П. Ильин задал «религиозным философам»: Почему Мейерхольд (Иванов и пр.) называют свои искания «религиозными» и никогда не называют «православными» или «христианскими»? Откуда эта религиозная «стойкая анонимность»? Ответ, говорит Н. П. Ильин, может

быть один: связь «корифеев ренессанса», религиозных философов с «православно-христианской почвой являлась не столь уж однозначной», если она, действительно, была и сама эта «почва» была *своей* для них [20, с. 136].

Крупнейшим теоретиком театра Серебряного века, оказавшим влияние на многих современников, особенно на Мейерхольда, был **Вяч. Иванов** (1866–1949). Но и он в своем учении о «соборном театре», в своем требовании замены традиционной театральности, где есть зрительный зал и сцена, на театральное мифотворчество и дионисийство, был несамостоятелен. С одной стороны, Ф. Ницше с его работой «Возникновение трагедии из духа музыки» стал для Иванова источником новых идей, а с другой стороны – это был Вл. Соловьёв с его философией «всеединства» и «цельности духа»¹³⁰.

Театр как особенное по форме искусство, которое *по природе своей* предполагает работу в ансамбле, который на рубеже веков еще и «собирается» режиссерской волей (рождение режиссерского театра имело огромное значение для изменения театральной эстетики) – театр именно формой своей организации стал для многих соблазном придать древнейшей и по своему совершенной форме добавочные качества – мистериальности, «литургичности», «храмовости», «соборности», мифотворчества и всеединства.

Мы видим тут две магистральные тенденции. С одной стороны, **ведется работа по преобразованию самого существа театра** (вплоть до его отрицания, как у Ю. Айхенвальда¹³¹), который должен был по сути отказаться от того, чтобы быть искусством и стать неким действием, которое «больше искусства». Это был отказ от театра как искусства. Так сделал Н. Н. Евреинов, например, в своей теории «театрализация жизни», который в поисках доцивилизационных корней театра, ставшего культурной институцией, пришел к категорическому отрицанию формы современного театра. В нем он видит такие доминирующие тенденции – для одних он «кафедра», с которой говорят о добре и красоте, для других – простейшее

¹³⁰ См.: Степанова Г. А. Указ. исслед. На материалы и выводы данного исследователя мы будем опираться, задавая свои вопросы и давая свои ответы на них. Мы ограничиваемся, таким образом, только проблематикой «Вяч. Иванов и театр», не рассматривая другие аспекты его творчества.

¹³¹ В своей работе мы рассматриваем творчество Станиславского и Художественного театра только дореволюционного периода, иногда обращаясь к спектаклям 20-х годов. О национальной природе искусства МХАТа и ее искажениях в советский период мы не говорим в нашем исследовании.

средство развлечения. Евреинов не принимает сам принцип существования театра как культурной институции. «Какие бы сладкие песни ни пели вы мне про ваш театр, – пишет он в книге «Театр для себя», – как бы остроумно, научно и занимательно вы ни убеждали меня, что это культурный институт первостепенной важности, что это храм, где душа может искупительно очиститься, что театр – учитель нравов, кафедра добродетели, зеркало правды и пр. – я останусь к искусству театра совершенно равнодушен, если не увижу, что это мой театр, театр для меня, для моей радости, для удовлетворения моего алкающего преобразования, в этом несовершенном мире, духа!» [17, с. 130]. Евреинов желает *лично преобразиться*, но при этом и приобщиться к «*общечеловеческому началу*», увиденному им *вне стен* театра как формы существования сценического искусства.

С другой стороны, мы видим Вяч. Иванова с его «дионисийством» и «аполлонизмом», с его намерением *через театр создать вторую реальность*, которая бы вытеснила обычную жизнь с ее скукой, заменила действительность как таковую на новую действительность. И это тоже был отказ от театра как искусства.

Все ивановские проблемы игры, символистского мышления, противопоставления Поэта и черни – все это было переплетено, перепутано и нет ни одного исследования, которое нас бы устраивало. Г. А. Степанова собрала довольно значительный материал о «соборном театре» Вячеслава Иванова, но и она *не ставила* вопроса о соотношении данного (модернистского) культурного типа с национальным самосознанием, о соотношении подлинности искусства и подлинности жизни.

Таким образом, мы должны ответить на два принципиальных вопроса: *в каком отношении друг к другу стоят на рубеже XIX–XX веков культура и жизнь (театр и реальность, национальность и культура*, когда одновременно существует вершинный национальный театр – Московский Художественный и Станиславский, который осмысливает и закрепляет опыт искусства художественников в «системе», и театр «условный», мифотворческий, «театр для себя» – вненациональный театр исканий, театр модернистский).

2.4. Театр и жизнь. Культура и национальность

В каком отношении стоит культура к национальности?

На этот вопрос наши современники чаще отвечают: ни в каком! Культура не имеет национальных границ, и такая постановка вопроса сама по себе есть архаизм. По существу, такой ответ содержит и уверенность в том, что *культурный продукт* сегодня вообще первичен и ценен сам по себе, и не нуждается в опорах ни на какие признаки национальной идентичности художника.

Нам трудно с этим согласиться, поскольку национальная идентичность личности есть факт действительности. Культура и национальность «встречаются» в национальном духе человека. Национальным духом обладает (или не обладает) личность. Но некоторые личности, как Пушкин, сами в себе и своим творчеством способны выразить (предъявить) национальный (народный) дух, о чем мы уже говорили выше. Константин Сергеевич Станиславский, безусловно, представляет для нас тоже этот пушкинский национально-культурный тип.

Но каким образом и по каким причинам в культурном самознании большинства тех, кто создает культуру (искусство) поселилась и окрепла мысль, о том, что современная культура (культура театра, мысли, искусства) не совместима с национальным самоощущением?

Эта «невозможность» имеет сегодня разные формы: во-первых, форму страха, поскольку проявление себя как национального художника (мыслителя) будет непременно наказано (не дадут грантов, не будут печатать, никогда ничем не наградят и т. д.). Без размышлений отвергается концепт «русская культура», потому как метафизический страх не допускает вообще никакого сочувственного и позитивного к нему отношения.

Антинациональный и вненациональный культурные синдромы проявляются не только среди тех, кто принципиально антинационален, но и среди тех, кто любит свою культуру. Одной из причин «синдрома» как раз и является отсутствие привычки мыслить в указанном (национальном) направлении.

Поэтому вопрос об отношении культуры к национальности и требует ответа, который, в свою очередь, вытекает из исторического спора, сегодня практически забытого, но к нашему исследованию имеющего непосредственное отношение, так как возник он в преддверии того самого Серебряного века, который уже стоял у порога культуры.

В 1888 году Константин Леонтьев публикует две статьи – «Национальная политика как орудие всемирной революции» и «Плоды национальных движений на православном Востоке», в которых критикует «племенной» национализм. На следующий год его «Национальная политика...» выходит отдельным изданием, а в 1890-м разворачивается полемика между ним и П. Е. Астафьевым, наследие которого так мало знакомо современному гуманитарии¹³².

П. Е. Астафьев в статье «Национальное самосознание и общечеловеческие задачи» решительно утверждает, что леонтьевская позиция, высказанная в брошюре есть отчетливое «*нападение на национальные идеалы*». К. Леонтьев решил еще раз лично Астафьеву растолковать свои взгляды в серии писем к нему «*Культурный идеал и племенная политика*»¹³³. Современный исследователь говорит: «Понятие “нация” Леонтьев *не разбирает подробно, систематически*, полагая его “слишком наглядным”, почти физическим представлением на уровне этногеографической данности. Простое, общепотребительное определение нации как известной ветви известного племени (например, русская нация как ветвь славянского племени), ветви, имеющей свои отличительные признаки в племенном языке, в истории, религии, обычаях и т. д., его в принципе устраивало ...Нация, считал К. Леонтьев, выходит из совокупности обеих этих совокупностей – “физиологических” и “идеальных”.

¹³² В настоящее время Н. П. Ильин написал об П. Е. Астафьеве книгу, которую пока никто не вызвался издать. Цитаты приводим по рукописи, любезно предоставленной автором.

¹³³ Национальный вопрос затрагивался и в других произведениях К. Н. Леонтьева этого периода: статьях «Записки отшельника» (1887), «В. С. Соловьёв против Данилевского» (1888). В газете «Гражданин» Леонтьев печатает статью «Ошибка г. Астафьева». Получает ответ от Астафьева – напечатан в «Московских ведомостях» и дальше совершает из ряда вот выходящий «кульбит» – вместо того, чтобы завершить рукопись о «Культурном идеале», он привлекает «третейским судьей» в спор В. С. Соловьёва, зная, что это «столп» религиозной философии ненавидит П. Е. Астафьева. Соловьёв соглашается, но дело остается без движения. «В конце 1890-го – начале 1891-го года К. Леонтьев создал цикл эпистолярно-публицистических посланий к нему, названный «Кто правее?». Однако Соловьёв отказался от исполнения вышеупомянутой договоренности, и Леонтьев решил переадресовать свои письма князю Д. Н. Цертелеву, издателю журнала «Русское обозрение». Но до своей смерти он успел переделать только первую главу (первое «письмо»), поэтому последней его специальной работой, посвященной национальному вопросу, осталась статья «Кто правее? Письма к В. С. Соловьёву» [<http://xn--80aa2bkafhg.xn--p1ai/3372/K.-N.-Leontev-o-natsionalizme-i-natsionalnoy-politike>].

Таким образом, понятие “нации” у Леонтьева соседствует с понятиями “культура” и “племя”, является звеном, соединяющим их в единую цепь... В определении нации признаки культурные, “идеальные” были для Леонтьева гораздо важнее признаков племенных. Он писал, что нация без особой, т. е. самобытной, своеобразной разновидности культуры “не стоит и названия настоящей нации” [88].

Эта леонтьевская идея автору данной статьи кажется вполне правильной.

Невозможно отличить друг от друга народы с однотипной унифицированной культурой, считает исследователь: «Национальность» является для К. Леонтьева понятием не столько этнографическим, сколько культурологическим. Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что Леонтьев, не претендуя на строгость, академичность своих построений, предложил весьма оригинальную интерпретацию базисного для всего национального вопроса понятия нации, разработав его на весьма высоком литературно-публицистическом уровне» [там же].

Но поскольку нас не устраивает даже и высокий публицистический уровень, то мы, во-первых, обратим внимание на высказанную выше идею о доминировании у К. Леонтьева культуры в его концепции «нации», пусть и «самобытной». А во-вторых, обратимся к философскому исследованию спора между Леонтьевым и Астафьевым (чрезвычайно важному и в наши дни).

Наш современник, философ Н. П. Ильин делает важнейшие наблюдения, которые существенны как для понимания леонтьевско-астафьевского спора, так и для всего нашего исследования: «В своей основополагающей работе “Византизм и славянство” (1873) Леонтьев пишет: «Сильны, могучи у нас только три вещи: византийское Православие, родовое и безграничное Самодержавие и, может быть, наш сельский поземельный мир» [36]. Ильин подчеркивает, что Леонтьев опирается на «уваровскую триаду» и дает свой ее вариант, который звучит так: «православие, самодержавие, община». Далее исследователь отмечает, что из «формулы» исчезает, собственно, идея народности. Но такого рода исключения не бывают ничтожны: напротив, позволяют философу полагать концепцию Леонтьева антинациональной: «Народность заменяется “поземельным миром”, то есть общиной, но с оговоркой “может быть” и с замечанием, которое он делает через пару строк: “Об общине я рассуждать здесь не буду; цель моя иная”. Таким образом, триада превращается в диаду; цель Леонтьева – не заменить идею народности идеей общины (о которой он «здесь» даже не хочет говорить), а именно

в том, чтобы *устранить* идею народности. Но с исчезновением народности и патриотизм Леонтьева становится весьма условным: его настоящая любовь – не живая Россия, а мертвая Византия, из которой мы *заимствовали* и православие, и самодержавие (“византийскую выправку”)» [25]. Исследователь полагает, что спорящих до поры до времени объединяло «презрение к “среднему европейцу”», но никак не «общие *положительные* ценности».

Все, сказанное выше чрезвычайно важно, поскольку тех, кто полагает *культуру первичнее и важнее народа-нации*, и сегодня предостаточно. Мы же подчеркнем, что все, кто создавал концепции «нового театра» в начале XX века, опирались на ницшеанскую идею «бытия и мира», которые «получают оправдание *только как эстетический феномен*», но и в отечественной культурной среде эта идея развивались самостоятельно, у того же К. Леонтьева.

Культура, поставленная отдельно от нации и ее задач, доминирует и сегодня. Мы хотели бы закрепить эту мысль, убедительно доказанную русскими философами (в том числе и философами культуры) более столетия тому назад: только на почве народности-национальности возможно развитие (возрождение) подлинной русской культуры. Другой почвы попросту нет. Культура не важнее народа-нации. Между тем сегодня как раз доминирует культ «профессионализма» *вне* национального самознания, результатом чего становится возможным появление под видом «национальной культуры» фильма «Матильда» или спектакля «Тангейзер».

Не менее важно, конечно, что «культурный национализм» Леонтьева, оторванный от нации, имеет своих продолжателей в среде отнюдь не только «консерваторов». Еще раз необходимо подчеркнуть, что спор Леонтьева с Астафьевым не просто не утратил своей актуальности, а требует активного осмысления его (с другими уже оппонентами) и на современном этапе.

Н. П. Ильин пишет: «Он (Астафьев. – К. К.) охотно признаёт, что Леонтьев любовно относится «к *русскому культурному идеалу*, до того любовно, что это вводит его даже в далеко не философское и не этическое ослепление насчет Запада, который, по его мнению, заслуживает внимания *лишь* как пример *неподражания*» [там же]. Но леонтьевское «любовное отношение» ничуть не умаляет спора по сути дела, а суть дела именно в том, «*в каком отношении стоит культура к национальности*». Для Астафьева национальное начало первично, а культура вторична; он признаёт «*национальную самобытность за самую основу и руководящее, дающее самой*

культуре жизнь, форму и силу начало этой культуры»¹³⁴ [25]. Исследуя суть данного спора, Н. П. Ильин говорит: «Что касается Леонтьева, то для него, отмечает Астафьев, “формирующая сила” заключена *«в самой культуре, для которой национальность – только материал»*¹³⁵. Да, Леонтьев по-своему ценит национальную культуру, но ценит совсем иначе, чем Астафьев, ибо *«любит национальную особенность вообще, как любит всякую особенность, вносящую в жизнь разнообразие, характер, борьбу, силу, – любит ее как эстетик и моралист, видя в ней богатейший и красивейший материал для построения полной содержанием и характерной культуры»*¹³⁶. Отсюда и вытекает не только «пренебрежительное отношение к племенному» (великорусскому), но уже и национальному фактору. Леонтьев прямо говорит, что национальная политика должна и во внутренних делах, и в межгосударственных отношениях поддерживать *«не голое... племя, а те духовные начала, которые связаны с историей* [этого] племени, с его силой и славой» [там же]. То есть опять-таки на первый план выдвигается фактор культуры (в данном случае в виде исторической памяти).

Повторим: национальное начало первично – культура вторична; национальное начало дает жизнь культуре, если оно самобытно. Никто не призывает отказаться от наследия Леонтьева – напротив, новый опыт сегодняшнего его прочтения, когда в научном обороте

¹³⁴ См. работы П. Е. Астафьева в книге «Философия нации и единство мировоззрения». М., 2000.

¹³⁵ *Национальное как материал* – такой подход очень явно проявил себя в фольклоре советского периода, когда аутентичное (подлинное) приспособлялось к задачам эстрадного, развлекательным, превращалось в шоу. Проблемы с русским фольклором и сегодня остаются чрезвычайно актуальны.

¹³⁶ «Астафьев считает, – пишет Н. П. Ильин, – что отрицательное (или пренебрежительное) отношение к “племенному” фактору неизбежно влечет за собою такое же отношение и к фактору национальному. Он подчеркивает: “национальность” *есть племя, доразвившееся до сознания и своей пережитой истории, и своих настоящих, духовно связующих его воедино стремлений, сил и задач, и потому – племя культурное.* Таким образом, не всякое племя есть для меня *eo ipso* (тем самым, в силу того. – К. К.) уже и национальность, и не всякая племенная политика есть *eo ipso* и политика национальная, как не всякая женщина непременно уже есть и мать; но всякая национальность в основе своей неизбежно имеет племя и всякая национальная политика непременно есть и племенная, так же как всякая мать непременно есть и женщина». Поэтому «проводимое г-ном Леонтьевым принципиальное отрицание племенной политики, племенного начала <...> есть неизбежно и отрицание политики национальной, национального начала» [там же].

оказалась вся полнота мысли, позволяют нам утверждать: не только в современности, но и в истории приходится выстраивать культурные ряды и называть имена, которые имели разное, в том числе и отрицательное (в определенной части культурного и философского наследия автора) влияние на культурные национальные идеалы.

Современная гуманитарная наука, научающая **равно** изучать и всех **равно** размещать на культурном Олимпе (Писарева вместе с Леонтьевым, Белинского со Страховым) не признает, чаще всего, **лично** научного творчества, позволяющего как раз показать, что «вклад» в русский культурный тип был внесен ими существенно-разный, вплоть до его отрицания. Вклад в национальную культуру Киреевского, Ап. Григорьева, Дружинина, Страхова, Астафьева, Розанова был существенно иным, чем Белинского, Добролюбова, Писарева, Чернышевского представляющими антинациональный (или национально-нигилистический) тип культуры. «Национальное значение» этих авторов (демократического типа. – К. К.) несомненно», – говорит Н. И. Калягин. – «Они расшатали духовные устои государства, они отравили общественное сознание и подготовили революцию. Они изменили ход русской истории. В этом их “весомость и сила”. Но читать их книги **для себя**, но упиваться этим агитпропом сегодня способны, очевидно, только утратившие чувство реальности люди» [29, с. 52]. В общем, суть дела в том, что «нельзя опираться на **все традиции сразу**, нельзя учиться у Писарева и Страхова одновременно» [там же], и в национальных культурных типах нужно уметь выбирать традицию надежную. Всеядность гуманитарных наук (в том числе искусствоведения, культурологии и филологии) только затемняет смыслы, делает слабым и безвольным современного человека, не оснащенного умением делать выбор. Вопрос об «основоположниках» вновь актуален.

Наши «основоположники» (Страхов, Григорьев, Астафьев) как раз держались должно-правильной позиции в отношениях национального и культурного. При изменении этих отношений, – сразу возникают искажения. Художники впадают в немислимый «эстетизм», что мы видим особенно ярко в постмодернизме, где культура и искусство делаются *с энтузиазмом варваров* (то есть, используя все эпохи и стили со своими мизерными целями *перереформатирования, цитирования, создания миксов*). Но такая тенденция тоже есть следствие отсутствия национальной жизни, подчинению ее органики ложным, неверным, фиктивным целям.

Нет никакого сомнения, что для Станиславского жизнь первична, культура театра вторична, что совершенно не лишает его

(театр) способности содержать в себе высоту идеала русской жизни, который не отменяет никакая грубая реальность.

Самая известная книга К. С. Станиславского называлась «Моя жизнь в искусстве», и она словно перекликалась с написанной св. Иоанном Кронштадским «Моей жизнью во Христе» (опубликована в 1894 году). Эта внутренняя перекличка характеризует высокое, традиционное для русской культуры, отношение к своему делу как к служению, и не содержит, конечно, никакой особенной «религиозности».

Сегодня существует попытка художественный опыт Станиславского вписать в «соборные искания» начала XX века. В важной и интересной работе Костериной А. Б. содержится сомнительное утверждение следующего характера: «Для Станиславского, Немировича-Данченко и всего Московского художественного театра (МХТ) **искусство и есть религия**. <...> Станиславский **обожествлял театр**. Он **перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве**. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как “обет”, “смирение”, “послушание”» (выделено мной. – К. К.) [33, с. 14]. При этом, как правило, ссылаются на заметку Станиславского «Театр-храм. Артист-жрец» 1908 года. Приведем этот небольшой текст полностью: «Наконец-то люди начинают понимать, что теперь, при упадке религии, искусство и театр должны *возвыситься до храма*, так как религия и *чистое искусство очищают душу человечества*. Но...

Как превратить теперешний *театр-балаган в театр-храм*?

Ответ напрашивается сам собой.

Пусть явятся *артисты-жрецы, артисты-священнослужители, с чистыми помыслами, возвышенными мыслями и благородными чувствами*, тогда само собой и создастся искусство. Молиться можно и под чистым небом и под душевной кровлей, без слов и со словом, так как не место, а сами *люди* создают ту атмосферу, которая превращает простой хлев в великолепный храм. Если люди создали веру, они же осквернили храмы, превратив их в торговый базар. Почему же им не создать новое *искусство и не построить им театр-храм*?

Но увы! – построить храм, придумать ему внешнюю обстановку легче, несравненно легче, чем очистить человеческую душу, и потому вопрос о превращении театра в храм хотят разрешить с другого конца.

Одни придумывают новое искусство, другие – новые здания театра небывалой архитектуры, третьи – особую манеру игры, четвертые отрекаются от актера и мечтают о куклах, пятые хотят пре-

вратить зрителя в участника спектакля, но никто еще не пытается очиститься и молиться в театре. Напрасно!

Горячая молитва одного человека может заразить толпу – так точно и *возвышенное настроение одного артиста* может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее и создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты, и люди воспользуются ими для новых и еще более изощренных развлечений. Только *чистые артистические души* создадут то искусство, которому стоит построить новые храмы.

Такие люди, не думая о новой форме, невольно создадут и ее. Такие артисты против желания невольно изменяют устарелую форму хотя бы произведений Шекспира, разве что они подойдут к воплощению с той артистической чистотой, с какой сам Шекспир творил своих героев» (курсив мной. – К. К.) [68, с. 281–282].

Нет здесь никакого «перетолкования» религиозных догматов. Станиславский использует обычный *риторический прием – сравнения* – с одной единственной целью, поднять и возвысить *личное самосознание актера*, для которого, как и для него самого *священническое служение есть служение высшее*, стоящее над артистическим служением, даже если и в своей исторической жизни Церковь падает со своей высоты, не колебля даже падением ее (высоты) наличие (Господь поругаем не бывает). Станиславский нигде *не ставит знак тождества между театром и храмом* (а театр-храм, поставленный как антитеза театру-балагану является опять-таки своеобразным приемом, усиливающим оппозицию несерьезного – серьезного, высокого – низкого отношения к делу). *Классическую высоту* предлагает театру Станиславский в тот самый момент, когда начинают рушиться храмы и преследоваться вера (как тут снова не вспомнить слова Н. Калягина о том, что классикой спасались в активно-атеистические годы).

В тех же самых *Заметках* и в то же самое время, предваряя текст об актере-жреце, он пишет главку о «Чистоте отношения к театру»: «Наша жизнь груба и грязна. Большое счастье, если человек во всем необъятном мире найдет дом, комнату или квадратный аршин, где он мог бы хотя временно отделиться от всех и *жить лучшими чувствами и помыслами души*. Этим *чистым местом для церковнослужителя может служить алтарь или престол*, для профессора – это университет, аудитория или кафедра, для ученого – его библиотека, рабочая комната или лаборатория, для художника – его студия, для любящей матери – детская, *для актера – театр и сцена*. Казалось

бы, эти *святые места* надо бережно хранить от всякой грязи для своих же собственных духовных радостей. *Нельзя их заплевывать и грязнить. Напротив. Туда надо сносить все лучшее, что хранится в душе человека.*

В театре и между актерами, к удивлению, встречается обратное. Они приносят в театр все дурные чувства и грязнят и заплевывают то место, которое для их же счастья должно остаться чистым, а потом сами удивляются тому, что театр и искусство перестают действовать на них возвышающе. Все это происходит из-за отсутствия художественной дисциплины. Прежде всего она должна воспитывать в актере почтение к месту и уважение к своему делу. *Нельзя плевать в алтаре и после молиться там же на заплеванном полу»* (курсив мой. – К. К.) [68, с. 281]. Не нужны никакие уже другие аргументы, кроме тех, что привел сам же Станиславский, требующий, чтобы в жизни оставались места святые, возводящие искусство сцены на высоту, какую она далеко не всегда знала и знает. А потому не стоит, даже с благими целями – утверждать ложь, что для Станиславского искусство и есть религия, а театр готов занять место храма, ссылаясь при этом еще и на С. Юрского, который «очень верно подметил, что “Станиславский создал Библию театрального артиста, а творческое житие Чехова дает путь живого к ней прикосновения”» [33, с. 14]. Юрский, конечно, артист был хороший, только зачем же «ступля ломать», манипулируя *Библией и житием*.

Выше мы говорили, что значила для Станиславского реальность «работы над спектаклем» – погружение в историческую атмосферу при репетициях «Царя Федора...», посещение ночлежек – при репетициях «На дне», ценность жизненных впечатлений, которыми напивался артист. Но, будучи гениальным художником, он проходил в своем внутреннем движении к роли (или «придумывая» весь спектакль как режиссер), исходя из *живой человеческой личности*. Никакое «хоровое начало», вычитываемое из ансамблевой, многолюдной и многосоставной природы театрального творчества, *не соблазнило его принципом соборности как исключаящим принцип личности*. Это крайне важно понять! Его собственное самосознание имело национальное измерение, без которого и сама человеческая личность ущербна и легковесна – вот почему он и создал вершинный национальный театр. И в актерам он видел личность, и систему создавал, чтобы наполнить эту личность должной высотой идей и идеалов.

Не будем здесь цитировать Станиславского, который выступал с критикой того наличного театра, который его окружал в

момент начала своего дела на новых основаниях. Собственно, уже и А. Н. Островский, немного не доживший до открытия МХТ, писал свои грозные критики, требуя в театре творчества, а не бездумной игры.

Станиславский существенно изменил представления об искусстве актера. Актер для него сотворец спектакля. Актер – человек-творец. То есть мы снова видим, что ни на какие «соборные» и «коллективные чувства» актера Станиславский не опирается, мучительно находя пути, как возбудить и закрепить в актере найденное творческое самочувствие. Станиславский опирался на личность, Станиславский требовал развития этой личности, Станиславский требовал личной этичности в той же мере, как и эстетичности.

Самосознание актера, которое было важно для Станиславского, сегодня, как мне видится, тоже загоняют в странное «метафизическое пространство», черпая, как это делали когда-то религиозные философы, в христианском культуре и христианском богословии «инструментарий», объясняющий «метафизику Станиславского». Не поддерживая «марксистско-материалистических» подходов советского театроведения (сделавшего и систематизировавшего, надо сказать, довольно много для истории театра), мы вместе с тем категорически не согласны с новой интеллектуальной религиозной спекуляцией, к которой Станиславский не имел никакого отношения.

Как «метафизика» Станиславского и одновременно иных искаателей и «богоискателей» русского театра рубежа XIX–XX веков в принципе возникает?

Логика исследователей простая. Христианство говорит о Боге Творце. Так назовем Станиславского или Мейерхольда тоже демургом-творцом. И актера – актером-демиургом. Но при этом Бог не нужен. Пусть подождет в сторонке, наблюдая, как на Его место карабкается бойкий теоретик. Обожествим актера, режиссера, назначив их центрами культурной вселенной, которая вытеснит некультурную жизнь.

Станиславский, как известно, с легкостью отказывался от режиссерского авторства спектакля, что никак не поддерживает концепцию его культа самого себя как творца-демиурга.

Исследователь Л. Коптев считает, что взгляд на природу человека через триединство духа-души-тела стоит назвать философско-антропологическим и религиозно-антропологическим – как «синтез Бога и тварного мира», цитируя, таким образом, представителя так называемой религиозной философии В. Н. Лосского [39, с. 430]. Он же настаивает на том, что «идеальным театром видится Станис-

лавскому “театр-мистерия”, в основе которого – искусство “проникновенного переживания актера”¹³⁷. Движущей силой такого актера является идея “искания подвига... служения высокой задаче”¹³⁸ [32, с. 127–128]. Сцена, конечно, становится местом «священным» и шагнув на нее, актер будто вступает в алтарь, преображаясь в духе торжественности и вдохновения. Таким образом, само творчество не может быть чем-то иным, кроме непрерывной, длящейся, «мистерии духа актера». [73, с. 183]. Тогда само перевоплощение актера в роли есть проявление «тайнства» – это «тайнство души, ради которого стоит приносить всевозможные жертвы, терпеть, страдать и работать в нашем искусстве» [65, с. 351].

Мы видим в таком описании как раз истеризм религиозности и *притисывания* Станиславскому пафоса религиозности в духе «религиозной философии» без прояснения сути. «Мистерию духа» (а таким спектаклем, подчеркнем, он видел послереволюционного «Каина») не стоит все же демонизировать, придавая ей некие сакральные черты.

Что же касается *служения* – то и тут Станиславский оставался в рамке классической парадигмы. Не о служении священства (о священнодействии) говорит он, а о том служении, которое было знакомо, начиная с петровских времен, в дореволюционной России каждому сословию.

Образ идеального театра и идеального актера, о котором говорит Станиславский, источником своим имеет Бога и Природу, считает исследователь. Нельзя не согласиться с ним. Это не пантеизм, – а понимание, что «Божьи дары ...составляют основные природные элементы... таланта» [73, с. 136]. Иначе говоря, сам талант в актере есть дар Божий. Как Церковь призывает человека к совершенству – проявлять и высветлять в себе образ и подобие Божие, как и Театр (*идеальный театр Станиславского*) призывал актера к *служению* ...К служению красоте (эстетике), природе (этике) приготавливал Станиславский своего артиста, которого понимал художником. Он хотел дать «систему» такому артисту, который был бы способен к «возвышенному настроению», но совершенно ясно, что это все же не то настроение, как у молящегося в Церкви. Эстетическое чувство, по Станиславскому, это «та частичка Бога, которая вложена в человека» [69, с. 23].

¹³⁷ Автор цит. по кн.: *Станиславский К. С.* Из записных книжек : в 2 т. Т. 2. М. : ВТО, 1986. С. 55.

¹³⁸ Автор цит. по кн.: *Станиславский К. С.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. М. : Искусство, 1998. С. 13.

В том-то и дело, что все термины, которым пользовался Станиславский, «дом», «вера», «правда», «подлинность», «творческое самочувствие», «переживание» – и дальше «возвышение», «творящая душа», «сила», «природа», «глубинный центр», «мистерия» нужны были ему *не для того*, чтобы встать на место Творца, а для работы в *нормальных творческих пределах*.

Русская философия в конце XIX столетия уже прошла трудный путь, ответив на самые существенные вопросы. Конечно, Станиславский, как и многие деятели театра, не знали об итогах этого пути и не могли воспользоваться его плодами. И ставить ему это в вину мы никак не можем – этих философов не знают до сих пор! Но Станиславский шел по похожему пути – похожему потому, что это был путь национального искусства. Разве не важен ему тот «анализ актов внимания и понимания», который связывал актера-человека с той ролью, которую он играл? Философ ставил и решал проблему «чужого «я»»; «анализом актов внимания и понимания связывал саморазумение человека с разумением другого – и прежде всего духовно близкого, родного, «своенародного»» – Станиславский с помощью конкретных художественных образов тоже решал эти же задачи. Задачи открытия в себе, в своей личности того, *что сродно с ролью*. Не случайно в сотнях писем зрителей в МХТ герои Чехова в постановках художественников звались «родными», «близкими», «вылитой моей сестрой», «вылитым моим дядей». Сегодня именно этот *принцип узнавания родного* категорически третируется современной новаторской режиссурой.

Интеллектуальное раскрепощение, начавшееся с перестройки и для исследователей, привело к тому, что они стали именно «дух» и все, с ним связанное, выделять в системе Станиславского. И. Н. Соловьёва, на которую мы уже ссылались, уверена, что в начальный период искусство МХТ носит православный характер [57, с. 56]. О некой «высшей силе», которую через себя «транслирует актер», говорит А. Смелянский, называя актера Станиславского «жрецом», и считая, что он ««обожествил театр», то есть религиозные догмы «переформатировал» для искусства (говорит об «обете», «смирении», «послушании»), возвысив актера от звания комедианта, лицедея, забавника публики – до пророка, до человека, приобщенного к нравственной субстанции, к категорическому императиву» [50, с. 87]. Высказывания Смелянского и Пажитнова носят некорректный характер, о духе которого говорилось выше (изгнать Творца и стать пророком).

Нет никаких оснований считать, что актер в системе Станиславского вдруг станет не-актером. Станиславский вычищал, высветлял основы актерского самосознания с иными целями, не заменяя актера «жрецом». Нет сомнения, что гениальный режиссер, воспитанный в купеческой благочестивой среде, естественным образом вобравший религиозность, обладал тем внутренним знанием (а Станиславскому как раз не было свойственно держать свою душу нараспашку, он всегда был лично закрыт и сдержан), которое не позволяло ему участвовать в «соборных» и иных мистических поисках, хотя он отдал дань увлечению Востоком (культура которого была открыта в начале XX века). Личностное человеческое самосознание, говорит русская философия, становится *естественной основой богосознания*. «На пути философского самопознания <открывалась> та предельная истина, что “человеческая личность по своей природе является реальным образом истинно сущего Бога”; метафизика человека обретала ясные контуры христианской метафизики, по дальновидному слову Гаврилы Романовича Державина (1743–1816): “Я есмь – конечно, есть и Ты”» [20, с. 89].

Л. Н. Коптев в работе «Станиславский о человеческом духе роли» подчеркивает, что развитие антропологии, увлечение европейского театра второй половины XX века идеями театральной антропологии (а это Гротовский, Брук, Барба, а еще прежде А. Арто), а также изучение человека в актере в постмодернистском ракурсе привели к тому, что акцент делался на **телесности актера**. Современный радикальный театр как раз заимствовал именно это направление европейской культуры.

В то время как (и мы об этом уже сказали выше) русский театр, а особенно МХТ и Станиславский предложили целостный взгляд на актера-человека: духовное, душевное и телесное в их взаимосвязи. Он не допускал здесь никакой экстазности и мистицизма – одной из важных проблем, над которой бился Станиславский, изучая человеческую природу, была проблема **рационального закрепления** чувственного и эмоционального в процессе актерского творчества.

«**Жизнь человеческого духа роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме**» [63, с. 25], которую режиссер и актер Станиславский всю жизнь исследовал как педагог и художник, конечно, вводила его в высокое собрание русских классиков, в круг национальных творцов (вспомним утверждение о душе, что всего дороже). Исследователь его творчества М. Н. Строева полагала, что философская сверхзадача творчества Станиславского как раз и заключалась в этой «формуле духа» [80 с. 337].

Станиславский этически оправдал лицедейство (что до него никто не делал на театре), написав книгу «Этика актера», входящую как часть в его систему. Человеческое как глубинное ядро актерского искусства созревало в актере-личности через этику и эстетику в их самом прямом и классическом понимании. **Станиславский был**, безусловно, **персоналист** в том смысле, в каком персоналистична была русская классическая культура (о чем мы говорили выше). В актере сходилась все – общественное значение его искусства (Станиславский полагал, что сцена воспитывает публику), его самоценность, смыслы, передаваемые через образы, выраженные чувственно-рационально.

Работая с новой драмой (Чехов ли это был, Горький, символистская драма), Станиславский полагал возможным и нужным показать артисту путь «из плоскости обыденности к вершинам духа и сверхсознания» [6, с. 226].

Иным был тип театра, который до сих пор ошибочно полагается, как мы уже говорили, вершиной русского театра – мы снова должны вернуться к Вяч. Иванову и В. Э. Мейерхольду.

Мертвый дух теории «соборного театра» особенно очевиден, если вспомнить о том, что рядом с ним складывался от спектакля к спектаклю национальный театр – Московский Художественный.

Больше всего достается от Вяч. Иванова театру современному ему и вообще театру Нового времени: он, с его позиции, страшно индивидуализирован, пропитан насквозь духом безверия, он говорит о человеческой свободе, а человек при этом страшно одинок (никакой тебе соборности не чувствует!). Герои, которыми полна сцена, бессмысленно по ней бегают, поскольку никак в них не проявлено «хоровое начало», а значит и тех *остатков* «внутренней соборности» в театре, чудом сохранившихся с эпохи Шекспира, нет в современном спектакле. Актеры лицедействуют, зрители отделены от сцены линией рампы, но, все же теоретик полагает, что *даже такие чудовищные искажения*, не выветрили до конца «соборное начало» (иначе зачем Мейерхольд ставит свои символистские спектакли?). Оно каким-то чудесным образом *иногда прорывается*: бывает, что «сценическому действию удастся вызвать единое у всех зрителей высокое одушевление», когда «саможизненное действие» порождает в душах «событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда» [77, с. 212.].

Но чем перемена и переворот в таком действии (где соборность действует в душе зрителя, причем каждого) будет отличаться от того переворота, который, например, случался со зрителями в МХТ, – ответить нельзя. Новаторы никогда не отвечают на

этот вопрос: ни в начале XX века, ни в начале XXI-го. Но сам по себе **переворот в зрителе** и мыслится **целью** «соборного театра». И снова не ясно, чем этот переворот отличается от классического Аристотелева катарсиса, – если только не игрой в сложнотуманность?! «Это укрепительное и целостно-бытийственное чувство, – о котором торжественными словами вещает Вяч. Иванов, – воссоединяет нас с корнями бытия и *расширяет нашу самость до пределов всечеловеческого и вселенского сочувствия*, целительно восстанавливающего нас в гармонии со всем и во имя всего», приводит нас к вполне определенным выводам [77, с. 212].

Перед нами – типичное театральное *соловьёвство*, с его вселенскостью и теократией, с его вненациональным положением себя в мире, с его доминированием всечеловеческого над личностным и национальным.

Вяч. Иванов остался в истории не только как теоретик «соборного театра», – он пытался создать такое *реальное сообщество*, которое демонстрировало бы «соборное общение» в духе («платоновский симпозион»). Правда, как говорит Г. А. Степанова, – это сообщество, собиравшееся «на средах» в Башне у Иванова, некоторым современникам казались «пиром во время чумы»¹³⁹.

В этом сообществе тоже никто не ставил вопроса: «в каком же отношении стоит культура к национальности?». Тут решались иные проблемы, наше внимание к которым обусловлено днем сегодняшним, с которым вполне соотносимы прежние «театральные искания», поскольку в современном театральном самосознании именно Серебряный век полагается своеобразным «эталоном русскости». Каким же был этот «эталон»?

Первое собрание состоялось 7 сентября 1905 года – того самого года, который войдет в историю как год «первой русской революции», музыку которой так любила слушать интеллигенция, собираясь у Вяч. Иванова в Башне на Таврической: «Форма дома на Таврической

¹³⁹ Башня Вячеслава Иванова, Среды Иванова – театральное-литературное собрание, которое находился на Таврической улице (дом 25, квартира 24 – ныне дом 35), – сюда Вячеслав Иванов и его жена (Л. Д. Зиновьева-Аннибал) переехали в июне 1905, прибыв из-за границы, где Иванов провел 18 лет. В 1906 году состоялось только несколько «сред», в связи с болезнью и смертью в 1907 г. жены Иванова, завершились собрания – в 1909 году. Собрания имели программу, начинались после одиннадцати вечера и заканчивались, «когда толстое солнце палило над крышами». Осенью 1909 года функции «сред» перешли к собраниям Общества ревнителей художественного слова. А «собрания» были перенесены в редакцию журнала «Аполлон».

особенная: угол был построен в виде башни с возвышавшимся над ней куполом, откуда открывалась панорама Петербурга. Название салона подчеркивало *надмирность* “Башни”, отрыв от обыденности, изолированность культурной элиты, собиравшейся у Иванова» [77, с. 213]. У человека классической христианской культуры, конечно же, образ Башни вызывал и другие ассоциации – Вавилонской, строители которой тоже хотели выйти за пределы мира, стать «как боги».

В «Башне» побывали А. Блок, К. Бальмонт, О. Дымов, Г. Чулков, Ф. Сологуб, А. Ахматова, Н. Гумилев, С. Городецкий, М. Кузмин, З. Гиппиус, В. Брюсов, Г. Иванов, В. Ходасевич, С. Маковский и многие другие. Собрания, задуманные для «соборного единения», становились все более обширными, потому как на «среды» стали приходиться «около-литераторы» «около-художники», «около-музыканты, и встречи «совсем потеряли интимный характер», став довольно многолюдными. На собрании 18 января 1906 года присутствовало «41 чел. + 1 кума» [19, с. 570–571].

Золотой век не раз называли моцартианским. Серебряный век – конечно, сальерианский: «Это “век” блестящих “делателей”, “конструкторов”, “виртуозов”, “импровизаторов”, “мистификаторов”, “маэстро”, “мастеров”. И его искусную, но все же искусственную, не Богом данную, но “рукотворную” гармонию – попытаться “проверить алгеброй” можно» [5].

Это было великое столпотворение – строили культурную башню. И пока либеральные политики подсчитывали количество участников-забастовщиков, художники декларировали «Безумство гибельной свободы». «Въ теченіе двухъ недѣль, съ 4-го по 19-го октября 1905 года, телеграфъ принесъ сто шестьдесятъ три извѣстія о случаяхъ забастовокъ, въ которыхъ, въ общей сложности, приняло участіе, по приблизительному подсчету телеграммъ, нѣсколько болѣе одного милліона наиболѣе сознательныхъ гражданъ», – радостно сообщает депутат Госдумы В. Обнинский в сборнике документов «Полгода русской революции» [46, с. 25]. Его особенно вдохновляет, что остановлена *«вся жизнь страны съ быстротой, которую можно сравнить лишь со внезапной остановкой курьерскаго поѣзда»*, что крушение *гнилого состава* (Российской империи) неизбежно, и что любые попытки его поднять – свидетельство «слепоты машиниста»¹⁴⁰ [46, с. 24]. «Тысячеверстая свобода» написана

¹⁴⁰ В своем депутатском раже, он принимается перечислять всех участников забастовки: «Обращаясь къ содержанію агентскихъ телеграммъ, мы увидимъ, что не было такой общественной группы, которая не имѣла бы своихъ представителей среди бастовавшихъ: ученики всевозможныхъ

«кровью» (тут привирает, конечно, но таков закон жанра!) поперек империи; «гордость» либеральных депутатов, что именно в России стало возможно то, что невозможно будто бы в Европе. Особенное самодовольство проистекало от того, что разобьется все, «враждебное свободе» – этими чувствами и мыслями были обуреваемы не одно только политики. Но художники прежде их готовили революцию в умах – в искусстве и философии, тотально развоплощая бытие русской жизни, заглянув на все ее уровни: жизнь казалась тюрьмой для свободного человека, а потому ее не жалко и покинуть (волна самоубийств в начале XX века хорошо известна). «Смерть и Время царят на земле...» – витийствует Вл. Соловьёв в 1887 году. Покинуть жизнь можно и еще более «красиво» – предаваясь *безумию*, погружаясь в *кокаиновую грезу*. **Культура**, чего не знал классический пушкинский век, **стала прибежищем тем, кто уходил от жизни** в ее сконструированный самими беглецами-художниками мир. И в определенном, именно культурном смысле, «кокаиновая греза» не отличалась от «дионисийской» стихии Вяч. Иванова.

заведений, *начиная съ дѣтей школьнаго возраста* и кончая студентами высшихъ школъ, университетовъ и семинарій, желѣзнодорожные служащіе отъ стрѣлочниковъ до инженеровъ, сельскохозяйственные рабочіе и рабочіе фабрикъ и заводовъ, телеграфисты и почтовые чиновники, наборщики типографій и редакціи газетъ и журналовъ, врачи, дѣляя войсковыя части, земскія и городскія управы въ лицѣ “третьяго элемента” и служащихъ по выборамъ, чиновники захолустныхъ присутствій и огромныхъ центральныхъ учреждений, *гдѣ не стѣснялись освистывать министровъ, какъ это было, напимѣръ, въ государственномъ банкѣ*, адвокаты и судьи, домашняя прислуга, официанты ресторановъ, служащіе водопроводовъ и газовыхъ заводовъ, аптекаря и фармацевты, дворники и полиція и т. д. и т. д., – все слилось въ одну могучую армію людей, *безъ конца до того времени “унижаемыхъ и оскорбляемыхъ”*, въ армію, поставившую правительству ультиматумъ. И этотъ ультиматумъ написанъ былъ не на клочкѣ бумаги и не перомъ, которое могло бы стать, въ такомъ случаѣ, исторической рѣдкостью; нѣтъ, – черезъ всю огромную территорию государства, отъ Торнео до Батума и отъ Калиша до Владивостока, **тысячеверстными, кровавыми буквами протянулось одно слово: Свобода!**, на стражѣ котораго стоялъ народъ, дотолѣ молчавшій, стоялъ въ лицѣ трудящихся своихъ классовъ. Въ некультурной Россіи свершилось то, о чемъ *не смѣла мечтать просвѣщенная западно-европейская социаль-демократія*; въ нужный моментъ, безъ долгой агитаціи словно по мгновенному психическому воздѣйствію, сомкнулись ряды пролетаріата и наиболѣе сознательныхъ представителей капитализма для того, чтобы не только объявить, но и осуществить всеобщую политическую забастовку, чтобы поднять этотъ могучій молотъ, подъ ударами котораго неминуемо-должно было разбиться вдребезги враждебное свободѣ начало» [46, с. 25].

Терпеть реальную жизнь не хотели.

Культура, а не Бог, и не нация стали пределом для человека-творца Серебряного века.

«Мировая скорбь», которой предавались и на Башне, носила, конечно, псевдорелигиозный характер, ведь если «все из праха... и в прах», если «Смерть и Время царят на земле...» (строчка из стихотворения Вл. Соловьёва «Бедный друг! Истомил тебя путь!» 1887 г.), то «мировая скорбь» немедленно появляется. Конечно, скорбь не может быть никакой иной, кроме «мировой». Не национальной же (это им непонятно) – но только мировой (это вдруг стало понятно).

Это мироощущение *искателей* (новых людей, особенных людей, революционеров, реформистов, прогрессистов, декадентов с кокаином, интеллигентов с изломом) представляло некую новую фазу нигилизма: человек – глуп (недавно нам артист Макаревич поведал, что большинство людей мира – это идиоты), мир – пуст и стоит только ненависти.

Беспокойное желание все время «изменять мир» противостояло тем, кто мир приемлет. Но голоса большинства, *приемлющих мир* русских людей (среди которых всегда был и Станиславский) неизбежно теряются среди громкокопящих речений искателей.

«Тысячеверстая свобода» 1905 года вполне могла бы наступить и раньше. В шестидесятые, например, годы XIX столетия. Годы реформ. Но и у нее уже были свои «отцы-предшественники». Например, неистовый В. Г. Белинский, который в Письме к В. П. Боткину от 13 апреля 1842 года (разошедшимся в конце сороковых с демократическим критиком во взглядах) писал: «Я окружен гробами – запах тления и ладана преследует меня день и ночь! Я понимаю теперь и египетское обожествление идеи смерти, и стоицизм древних. <...> Жизнь не стоит труда жить: желания, страсти, скорбь и радость – лучше бы, если б их не было.... *Лучшее, что есть в жизни – это пир во время чумы и террор*, ибо в них есть упоение, и самое отчаяние, самая скорбь похожи на оргию, где гроб и обезглавленный труп – не более, как орнаменты торжественной залы» [52].

«Пиру во время чумы» в Башне Вяч. Иванова вполне предшествовали *пир и террор* Белинского, тоже мир не приемлющего. Все это упоение культурным террором, отчаянием и скорбью (похожими на оргию) перейдет «по наследству» от демократической критики и литературы к изысканным носителям эстетики декадентства.

*Над омытой слезами землей,
Пусть разбит и поруган святой идеал
И струится невинная кровь, –
Верь, настанет пора – и погибнет Ваал,
И вернется на землю любовь!..*

Так стал в 1880 году Семен Надсон (1862–1887) – певец «больного поколения» 70–80-х¹⁴¹, «символ юности», стремящийся к некоему абстрактному идеалу. «Ваал» погиб – в 1881 году террористы убили императора Александра II. И критик Н. Н. Страхов пишет свои знаменитые «Письма о нигилизме». Для Страхова «нигилизм-терроризм» – это болезнь. Духовная. Опорой террористу стали, говорит философ, «отвлеченные мысли, призрачные желания, фантастические цели». Он два десятилетия наблюдал за историей нигилизма в России, и видел, как от «демократической критики» *всего и вся* рождался терроризм – крайняя стадия нигилизма. Нигилист этого типа никогда и ничем не может удовлетвориться: «Реальные желания можно удовлетворить, реальную ненависть можно отразить и обезоружить; но что сделать с фантастической ненавистью, которая питается сама собою, над которой ничего реальное не имеет силы?» [78]. Нигилизм, повторим, не удовлетворяется ничем, кроме полнейшего разрушения. Наш исторический опыт XX века только подтвердит сущностную точность страховских наблюдений¹⁴².

¹⁴¹ Поэт, понимающий свое время как время «политического застоя», родился вскоре после отмены крепостного права в Петербурге, в семье мелкого еврейского чиновника, и, оставшись сиротой, был принят пансионером в гимназию, после окончания которой поступил в Павловское военное училище. Но ни отмена крепостного права, ни попечение о нем государства не смягчили сердца болезненного юноши, который стал поэтом. С. Я. Надсона любили советские литературоведы, поскольку «сомнения и жалобы на судьбу, негодование при виде господствующего зла и сознание собственного бессилия, жажда борьбы и неумение бороться, личные неудачи и чувство обреченности целого поколения – все эти давно знакомые черты сознания “лишних людей” в своеобразном историческом перевоплощении возникли в поэзии Надсона и выступили как характерная особенность новой эпохи». См.: *Бялый Г.* «С. Я. Надсон». Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. С. Я. Надсон. Полное собрание стихотворений. М.-Л., Советский писатель, 1962.

¹⁴² «Нигилизм, – говорит Страхов-публицист, – это не простой грез, не простое злодейство; это и не политическое преступление, не так называемое революционное пламя. Поднимитесь, если можете, еще на одну ступень противлений законам души и совести; нигилизм – это грех трансцендентальный, это грех нечеловеческой гордости, обуявший в наши дни умы людей,

Но Н. Н. Страхов был мало понятен и известен современникам, в то время как Надсона «носили на руках», полагая его наследником демократических традиций русской литературы.

Ничем не могли удовлетвориться уже не только террористы. После 1881 года в России наступило время тишины и мира – время царя-мироотворца Александра III. И не *искателей*, а непосредственно русский народ это время укрепления страны вполне устраивало. Речь идет, конечно, не о том, что не было никаких проблем – речь идет о том, что эти проблемы *были вполне терпимы и понятны русскому человеку*, как говорил Н. И. Калягин, говоря о реформах 1861–го года.

«Лето Господне» и «Богомолье» И. Шмелёва дают иную картину жизни той «декадентской» поры: «Клиники воздвигались словно по волшебству в 80–90-х годах минувшего века и все продолжали разрастаться. Жертвователи соревновались “из-за чести”. Большинство клиник – именные. <...> Гинекологическая клиника – имени Т. С. Морозова, клиника по нервным болезням – В. А. Морозовой, клиника по раковым опухолям – “зыковская” – ее же; детская клиника Мазуриных, по внутренним болезням... Многие больницы созданы тем же купечеством московским: глазная Алексеевская, бесплатная Бахрушинская, Хлудовская, Сокольническая, Морозовская, Солдатенковская, Солодовниковская – все без платы.

Богадельни: Набилковская, Боевская, Поповых, Казакова, Алексеевская, Морозовская, Варваринская, Ушаковская, Мещанские – Купеческого общества, Солодовниковская – на многие десятки тысяч престарелых. Многие детские приюты, убежища для вдов, сиротские дома – без счета». А еще были дешевые квартиры для неимущих, ночлежные дома, коммерческий институт и училище, ремесленные училища и школы рукоделий, созданные купцами. А еще – родильные приюты и училища для глухонемых, Рукавишниковский приют для исправления малолетних преступников, прядельно-ткацкие школы, школы фабричных колористов, литейщиков, художественнойковки, – купечество на все это «легко давало деньги», как сообщает Шмелёв. А тысячи и тысячи православных

это – чудовищное извращение души, при котором злодеяние является добродетелью, кровопролитие – благодеянием, разрушение – лучшим залогом жизни. Человек вообразил, что он полный владыка своей судьбы, что ему нужно поправить всемирную историю, что следует преобразовать душу человеческую... Это – безумие соблазнительное и глубокое, потому что под видом доблести дает простор всем страстям человека, позволяет ему быть зверем и считать себя святым» (выделено мной. – К. К.) [78, с. 61].

церквей! «Школы, больницы, богадельни, приюты, университеты, народные дома, театры, библиотеки, музеи – по городам, городкам, по селам <...> По всей России и не сочтешь. Все это создавалось – кем? Русскими православными людьми – “вчерашними мужиками” создавалось. <...> . И это – “темное царство”? Нет: это свет из сердца» [90].

Все, что делалось купцами в царствование Александра III, было вполне социально ориентировано, просвещено и культурно.

Станиславский именно в это царствование смог надежно поставить свое театральное дело, будучи выходцем из купцов. Европейский опыт, знакомый ему по собственному фабричному золотоканительному делу, позволил ему и в театре сформулировать важный принцип: «В одном из писем Немировичу-Данченко, в ответ на его очередной упрек, Станиславский, – пишет Р. П. Кречетова, – возражая против беспокойства о благополучии каждого данного момента в ущерб перспективе развития театра, формулирует просто и точно практически основную формулу всей своей жизни в искусстве: “Я не практичен для данного сезона и очень практичен для будущего дохода дела”. И еще: “То, что выгодно для будущего, о котором я пекусь, то – в большинстве случаев невыгодно в настоящем»» [34, с. 9]. «Доход» от дела Станиславского, от его театральной системы, как видим, был колоссальным для культуры – не только весь русский и советский, но и мировой театр до сих пор живет на его «проценты».

Реальность, увиденная в александровской России Иваном Шмелёвым катастрофически расходилась с иным взглядом на Россию той поры «искателей» и «сборников». «Свинцовые мерзости русской жизни» принято было разглядывать задолго до М. Горького, давшему этому занятию точную формулировку. «Окаянные дни» уже скоро наступят, а пока – пока чем меньше таланта, тем больше ожидание неких фантастических перемен и «света зари»:

*Во тьме кружится шар земной,
Залитый кровью и слезами,
Повитый смертной пеленой
И неразгаданными снами...
Да, в вечность ввергнется тоска
Пред солнцем правды всемогущей.
За нами средние века.
Пред нами свет зари грядущей*

Мирра Лохвицкая (1904 г.)

Между «борьбой» и «плачем», вечной женственностью и Софией проходили силовые линии собраний и у Вяч. Иванова.

В 1905 году председателем, управляющим ходом дискуссии, был назначен будущий «религиозный философ», пока – недавний марксист – Н. А. Бердяев (1874–1948), что, конечно, имело существенное значение. Что обсуждали? Темы дискуссий и докладов отражали и злобу дня, модный «дух времени», и пристрастия хозяина Башни: «Искусство и социализм», «Религия и мистика», «Романтизм и современная душа», «Актер будущего», «мистический анархизм», «мистический реализм». Потом читались стихи в авторском исполнении. *Театр автора*, с чтением своих стихов, возник, как видим, на Башне Вяч. Иванова, а нынче вновь становится моден. Скучных ораторов позволялось закидывать апельсинами и яблоками. Перед нами – **интерактив**, столь востребованный в модном современном театре (однако, надо сказать, современный «свободный театр» все же побаивается интерактива, но об этом поговорим дальше).

Если Вам удалось попасть на Башню и быть принятым у Вяч. Иванова в «Среду», – считайте, что Вы стали обладателем «диплома на принадлежность к верхушкам интеллигенции», к сливкам культурного общества, к хипстерскому элитному слою, как сказали бы сегодня. В общем, обитатели «сред» вполне могли бы привлечь внимание любителей светской хроники и стать участниками программы А. Малахова (чего стоит dna только одна женитьба Вяч. Иванова на собственной падчерице после смерти жены!). У «сред» Вячеслава Иванова вскоре появились конкуренты: «журфиксы» З. Гиппиус, салон Ф. Сологуба, «встречи у Розанова» с непосредственно самим хозяином во главе угла, определившим и их тематику: религия, философия пола...

Дух играл интеллектом – интеллект играл духом. Все пронизано игрой, сменой ролей, примериванием на себя разных философских тог, выпячиванием «эротика пола»...

Поэты из «Башни» пустили по России-матушке и новую моду: ходить нужно было в *черном* сюртуке и носить при этом тоже *черный* шелковый галстук бантом! Демонично. Мистично. Инфернально.

Современный театр также любит все эти «дефиниции». Черный фрак на актерах или черные платья актрис с длинными шлейфами – всюду встречались на протяжении ряда лет (2014–2018) на современных подмостках. Впрочем, кажется, театральный сезон 2019 года поменял моду (теперь белые и светлые салонные тона начинают дорминировать в спектаклях и у нас – на Западе

тоже теперь «так носят». В частности, спектакль законодателя мод Остермайера «Двенадцатая ночь» играется в светлом «павильоне». Спектакль воронежского режиссера М. Бычкова «Антигона» тоже выполнен в стиле «белый гламур»).

Г. А. Степанова приводит два взгляда на Вячеслава Иванова. С позиции первого – он мистик (певец «саморазрушительно-го падения»), который тратил свои силы на то, чтобы создать не просто «соборный театр», но, по сути, *новое ритуальное действие в жизни*. В работе «Хлыст: секты, литература и революция» А. Эткинд пишет о Вяч. Иванове: «Эти интересы Вячеслава Иванова развивались параллельно тому, что происходило в других центрах эстетического модерна: Вене Фрейда, Музиля и Климта; в литературной школе Блумсбери в Англии, круге Стефана Георге в Германии, Париже сюрреалистов <...> Мысль Иванова радикальна и эротична; таков дух эпохи и таков стиль нашего автора. Это живое, коллективное, исступленное, разнузданное действие должно вытеснить другие культурные формы... Его идеи настолько серьезны, насколько только могут выдержать бумага и текст» [91, с. 223]. Другую точку зрения дает С. В. Стахорский¹⁴³, который считает, что Иванов взял на себя роль «мистолога» и это была сугубо театральная задача, которая не продлевалась за пределы культуры – то есть в жизнь; что «среды» не были мистическими собраниями, и проводимые там «вечеры Гафиза», как и «проповеди» Вяч. Иванова на них (особенный скандал вызвала проповедуемая им идея «союза трех») – все это только «мистификация, розыгрыш, демифологизировавшие атмосферу “Башни” *здоровым духом* театральной игры» [77, с. 76]. Вот чего-чего, а *здорового духа* там точно не было!

Современники называли Вяч. Иванова так: А. Белый – «Фаустом нашего времени» и «Сирином ученого варварства»; А. Блок – «царем самодержавным»; Н. Бердяев – «виртуозом в овладении душами»; М. Волошин – «поэтом-иерофантом, ведающим тайны»; Д. Шестов – «Вячеславом Великолепным»; В. Мейерхольд – «зачинателем нового театра»¹⁴⁴. А вот Бердяев высказался об Иванове

¹⁴³ Речь идет о его работе «Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века». См.: <https://search.rsl.ru/ru/record/01001610196>.

¹⁴⁴ Впрочем, Степанова говорит, что несколько иной взгляд был у Л. Галич на значение и знание публики Вяч. Ивановым: «Автор этой замечательной книги нельзя сказать, чтобы не пользовался известностью. Имя у него прямо громкое. Нет такого гимназиста в России, в котором оно не будило бы самых веселых и приятных воспоминаний. Все знают, что это тот самый поэт, который вместо “аромат” говорит “вонь”, вместо “берут” –

так: «Он был всем: консерватором и анархистом, националистом и коммунистом, он стал фашистом в Италии, был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозной ортодоксии, мистиком и позитивным ученым» [7, с. 138], Этот **стиль перемен и перебежек** был, как мы помним, характерен и для Мейерхольда (впрочем, в современной культурной среде он снова в почете, причем пользуется всяческой церковной и государственной поддержкой).

Конечно, Эткинд прав, включая Вяч. Иванова в списки «поисковиков утраченного», – в мистический, эротический и «хлыстовский» контекст времени. «Духовность» такого рода нам уже не раз встречалась в русской культуре. И всегда она рождалась из чрезмерного и нетерпеливого противостояния кружков (партий, тусовок-стай, групп, корпораций). Пожалуй, все началось с «архаистов» и «новаторов» – А. С. Шишкова (1754–1841) и Н. М. Карамзина (1766–1826), то есть с «Беседы» и «Арзамаса», а потом, как говорит нам Н. И. Калягин, они в конце 30-х годов XIX века преобразуются в противостояние западников и славянофилов, и, дополним мы, – несмотря на множества «течений» в начале XX века, они тоже останутся в двух больших пределах – или «искательства» (соборности, богоискательства, жизнеискательства как жизнестроительства, культуроискательства); или национального состояния (с трезвым отношением к реальности, с умением потерпеть несовершенства *своего* мира, которое как раз возможно, если есть национальный и культурный идеал). Ведь этой самой «духовностью особого рода» пронизана и вся так называемая русская религиозная философия, к которой председательствующий на «Башне» Н. Бердяев самое имел непосредственное отношение. Сам термин «соборный театр», с учетом того, что мы говорили о «соборности» славянофилов – тоже весьма красноречив.

Стоит посмотреться в опыт либерального общества «Арзамас»¹⁴⁵, – опыт, тонко описанный Н. И. Калягиным: «Очень

“емлют” и на которого поэтому так легко и удобно писать пародии. По пародиям его, собственно говоря, и узнали в так называемой большой публике. Подлинные же стихи и статьи этого поборника “всенародного искусства” читает, разумеется, не народ, а много-много человек двести. До всенародности ух как далеко» [77, с. 10].

¹⁴⁵ «Беседа любителей русского слова» (“губителей”, в прочтении карамзинистов) была основана в 1811 году, на следующий год началась европейская война, а уже по ее окончании, в 1815 году, организовался “Арзамас”. <...> Название “Арзамас” родилось следующим образом.

характерно то, что молодые карамзинисты, будущие арзамасцы, ценившие в жизни все высокое, культивировавшие наивно-возвышенные представления о значении поэтического искусства для судеб мира, *высоты и святости обыденной жизни совсем не чувствовали и не понимали*. Наполеоном ли стать на Аркольском мосту, броситься ли в пруд Бедной Лизой, но выделиться, “выйти из толпы” (по известному выражению Пушкина), прозвучать, так сказать, полнозвучным аккордом – без этого и жить не стоит.

И вот эти молодые люди непрерывно играют – с жизнью и со смертью, – то так, то этак заставляют повернуться пресловутую индейку-судьбу: вдруг да прозвучит вожделенный аккорд и восхищенный мир заплещет... Все они страшно деятельны, энергичны, шумят и хохочут, вечно куда-то спешат, скачут – *и это определенно одержимость, хотя пока что и в легкой форме*. Пока их просто “несет” – они как бы катятся с пологой ледяной горки, и даровое движение веселит их, будоражит кровь. (“*Вези куда-нибудь*” – последнее слово известнейшего деятеля этой формации, завсегдагая тайных обществ и литературных кружков великолепно-го Репетилова») (курсив мой. – К. К.) [28, с. 108–109].

Некий воспитанник Академии художеств, женившись, перебрался на жительство в Арзамас. И раз уж все равно приходилось ему там жить, открыл при своем доме частное учебное заведение – школу живописи.

По какому-то случаю об этом прослышал Вяземский, узнали другие молодые карамзинисты, и им это показалось *невероятно смешным: в захолустьном Арзамасе обнаружилась Школа Живописи!* Стали обыгрывать смешную ситуацию, перебрасываясь словечками; кто-то придумал назвать эту школу Арзамасской академией – получилось еще смешнее (“хохот пуше”, как сказал бы Грибоедов); и, наконец, *в подражание* учредили в Петербурге “Арзамасское ученое общество”.

Таким образом, молодые карамзинисты *избрали Арзамас как символ русского захолустья и русской дикости, подняли для борьбы с угрюмым славянофилом Шишковым такое вот издевательское, веселенькое знамя, которое означало: “Вот тебе твоя народность. Ар-за-мас! На, ешь...”*

Довод неотразимый, конечно; набравший особенную силу в послесоветский период нашей истории. Но именно к Арзамасу приписаны Саратовская пустынь и Дивеево – это все Арзамасский уезд. Преподобный Серафим Саратовский прожил здесь 55 лет, а с 1810 по 1815 год находился в строгом затворе, молясь за Россию, чье существование подвергалось в эти годы смертельной опасности. И именно к этим местам приковано сегодня (после обнародования архиепископом Аверкием “Великой дивеевской тайны”) внимание всего православного мира.

Такая вот история с “Арзамасом”, такое совпадение, которое можно при большом желании счесть случайностью» [28, с. 121–122].

Вяч. Иванов тоже играет: «проповедует» идею «соборности» – понимает ее как реальный союз людей, а в тех, кто участвовал в «средах» видит некий прообраз соборных общин (наследуя в этом славянофилам), но не брезгует и революционным мистицизмом «коллективного духовного порыва» против буржуазного индивидуализма, в котором видит «демоническую психологию». Фантастическая мешанина, **полное уничтожение личности**, как еще недавно понимала ее русская философия и культура, но при этом себе, конечно, оставляется роль наставника, учителя, «мистагона», демиурга, лидера, который других призывает к коллективному порыву – как недавно еще призывал к борьбе мирную рабочую демонстрацию 1905 года Гапон.

Впрочем, *фантастический элемент* в человеке, который подметил Достоевский, явил себя в начале XX века не впервые – еще прежде мы обнаруживаем его не в литературном герое, а в жизни. Фантазмагория времени может себя выразить и так: «Граф Уваров, выдающийся министр просвещения николаевской эпохи, автор исторического акта (1832 год), провозгласившего **Православие, Самодержавие и Народность** основами русского государственного строя, входит в эти годы (после 1815-го. – К. К.) в “Беседу” и в “Арзамас” **одновременно**, является также членом **масонской ложи Фесслера** – этого **сциентиста**, которого Сперанский пригласил в Россию на должность профессора **Духовной академии...**» (выделено мной. – К. К.) [28, с. 113].

Одержимость Вяч. Иванова – деятельность, направленная на коллективное исступление в виде культурных форм – наверное, стоит считать все же «новым уровнем» прогресса в сравнении с арзамасцами. В апреле 1905 года, на очередной «среде» и было создано общество «Гафиза»¹⁴⁶ (Сомов, Нувель, Кузмин), некоторые лица которого отличались нетрадиционной половой ориентацией. «Игра в эротико-поэтический союз шла параллельно с увлеченной попыткой создания театра “Факелы” и началом крепнущей дружбы с Мейерхольдом», – сообщает исследователь [77, с. 76.]. На «Вечери Гафиза» Вяч. Иванов проповедовал «мистический энергетизм» и «прометеизм», который исследователи не считают театрализованной забавой, напротив, подчеркивают, как серьезно относился к ним «проповедник». Из его Дневников известно, что, говоря о «Гафизе», он использовал такие слова как «свободное общение друзей», «община», «коллективные действия» [19, с. 752]. Гафиз для само-

¹⁴⁶ Гафиз (Хафиз, около 1325–1390) – персидский поэт-мистик.

го Иванов – поэт любви и бытия, мистики и пряных чувственных наслаждений, в котором *искусство* и *мир (жизнь)* демонстрируют свою высшую связь. Иванов и сам был тут актором. Через творчество становился мифотворцем, а театрализация являлась способом предъявления миру себя как мифотворца¹⁴⁷.

«Проповедь», «вечеря», «литургия», «дух», позаимствованные из церковного обихода и христианского богослужения – типичный прием той «серебряной» поры, как мы уже говорили и снова повторяем. Впрочем, совсем не новый, но от этого ничуть не менее «смелый». Так «арзамасец» Батюшков называл церковнославянский язык «мандаринным, рабским, татарско-славянским» и восклицал: «Когда переведут Священное Писание на язык человеческий?» [28, с. 120]. Естественно, были и другие мнения, например, Катенина, говорившего в другом духе о славянской Библии: «Мы признаем ее краеугольным камнем нового здания, которое воздвигнул Ломоносов, достраивали Петров, Державин, Костров, Дмитриев, Озеров, князь Шихматов, Гнедич и другие, писавшие с дарованием в роде высоком» [там же].

Серебряный век любит заклинать inferнальные силы. Этот, *существующий мир*, не нравится новым теургам: они хотят, подобно Творцу, в Которого уже не верят, начать такую перестройку бытия, чтобы перемолоть его до глины, а потом вылепить свой мир – мир, в котором нет традиций и религии, нет народов и национальностей, нет национальных культур и «скреп» бытия – зато есть «человек без границ», или, говоря языком той поры – человек интернациональный. Этот новый мистический перевод Интернационала, в котором эсхатологический мотив откровенно обнажен, как и призыв князя тьмы, был сделан поэтом Н. Минским (1855–1937, Париж) в революционном 1905 году.

*Воспрянь для жизни из могилы,
Толпа голодная рабов.
Подземные грохочут силы,
Мир скоро дрогнет до основ.*

¹⁴⁷ Мы сразу оставим за пределами какой-бы то ни было оценки «исследования» Вяч. Ивановым античности, дионисийства, античной трагедии и пр. – мы придерживаемся позиции классического филолога и библеиста Е. А. Авдеенко, знавшего латынь, древнегреческий, древнееврейский и др. языки и утверждавшего, что ивановская «античность» – слишком авторская и «интерпретационная», чтобы полагать его выводы сколько-нибудь научно-значимыми навсегда.

*Сотрем все прошлое бесследно,
Спалим, не сжалься ни над чем,
Изменим все в борьбе победной,
Сегодня мы ничто, а завтра будем всем.
Сегодня мы восстали,
Но завтра кончен бой.
В Интернационале
Сольется род людской.*

Перевод «Интернационала», создание в этом же году «Гимна рабочих» ничуть не мешало и не мешает до сих пор исследователям считать Минского Н. М. предсимволистом с легкой руки философа Вл. Соловьёва (даже несмотря на то, что он успеть до того «поработать» с Горьким в большевицкой газете «Новая жизнь», а перед этим, в 1900 году, войти в Религиозно-философское общество и расположиться рядом с Гиппиус, Мережковским и Розановым). Как Надсон, так и Минский **принадлежали к тому типу литераторов, которым легко давались «перебежки**»: «патриарх декаданса», культивирующий «абсолютную личность» и «тропу индивидуализма», он запросто делал «бросок в революцию» и призывал к политическому объединению – в драматической поэме «Последняя исповедь» называл «врагом народа» священника, призывающего к раскаянию осужденного на казнь революционера (произведение оказало влияние на И. Е. Репина, написавшего картину «Отказ от исповеди перед казнью»). В 80–90-е годы XIX века Минский видел *«невинные истерзанные жертвы там»*, где Иван Шмелёв – *цветущую благодетельную жизнь купечества*.

Все эти примеры из разных культурных эпох для нашего исследования важны – мы видим, как прорастали в истории культурные типы, видящие одну и ту же реальность с принципиально разных позиций.

Но вернемся к Вяч. Иванову. Одна из лидерских ролей Вяч. Иванова – роль провозвестника новых форм театра, теоретика его новых идей.

Между тем на вопрос о реальном его воздействии на театральный процесс, можно ответить скорее отрицательно: сцена не давалась в руки Вяч. Иванову. Воздействие на театр было точечным. Впрочем, есть мнение что Вяч. Иванов вообще не ходил в театр и знал о современном ему театре понаслышке¹⁴⁸ ...Когда Мейерхольд

¹⁴⁸ Исследователи все же доказали, что некоторые спектакли за границей он видел, в том числе и почитаемого им Вагнера.

был приглашен в театр В. Ф. Комиссаржевской (1906 год), то Иванов давал актерам рекомендации к исполнению его «Дифирамба», ставшего первым и последним драматическим произведением, которое вышло на сцену при жизни автора. А дальше последовали скорее неудачи – не получилось у Мейерхольда ввести «мистагона» Иванова в состав литературного бюро Студии на Поварской; не удалась постановка его «Тантала». Театр «Факелы», идея которого родилась на «средах», так и остался в проекте; но вот в «Башенном театре» был показан спектакль «Поклонение кресту» Кальдерона (режиссер Мейерхольд). Не случилось и спектакля в Александринском театре, куда была отдана «Орестея» Эсхила в переводе Вяч. Иванова.

И все же идейного влияния Вяч. Иванова на современников, на их культурное самосознание отрицать нельзя. Прежде всего – на Мейерхольда. Каким оно было? Например, Г. Чулков пишет о Студии МХТ на Поварской¹⁴⁹ (которая была отдана Станиславским в руки Мейерхольда, о чем мы уже отчасти писали выше) как о создании «нового театра мистической драмы», мистичность которой основывается на театральных идеях Иванова. Мейерхольд, как известно, переехал в Петербург в 1905 году (зимой) и сразу же пришел на «среды» к Иванову. Тогда же появилась идея создать театр «Факелы» как «театр будущего» и одноименный журнал¹⁵⁰. Конечно, каким еще может быть новейший театральный проект в России, только что наблюдавшей «кровавое воскресенье»!

Активность Мейерхольда была необыкновенной – прямо как тех арзамасцев, о которых говорил Н. Калягин. А. Г. Степанова сообщает интересную информацию – одновременно с «Факелом» появилась идея театра под именем «Жупел» (*сатирическим театром* снова был намерен руководить Мейерхольд). А поскольку в двух театрах должны были участвовать одни и те же лица, а режиссировать всюду сам В. Э. Мейерхольд¹⁵¹, то было устроено собрание (1906 г.), на котором, помимо Мейерхольда, выступили Иванов, Чулков и произведший фурор – живописец «свинцовых мерзостей русской жизни», писатель и общественный деятель А. М. Горький. Мейерхольд пишет: «Между прочим, сильно врезались в память такие слова: *“В скудной России и существует только искусство,*

¹⁴⁹ Журнал «Вопросы жизни» 1905, № 9.

¹⁵⁰ Выходил в 1905–1908 годах под редакцией Г. Чулкова в виде литературно-философских сборников.

¹⁵¹ См.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 328.

мы здесь ее «правительство», мы слишком преуменьшаем свое значение, **мы должны властно господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе.** Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции» (выделено мной. – К. К.) [42, с. 92].

Такое объединение все же произойдет – и непосредственно «буревестнику» Горькому в 1934 выпадет честь стать во главе Союза писателей СССР. Правда многие из других литературных фракций умрут, сраженные революцией, Гражданской войной или уедут за пределы страны. Но тогда, конечно, всех впечатлила (это и отразилось в письмах Иванова) революционная мысль Горького, что «мы здесь – правительство», «мы преуменьшаем свое значение». Желание «властно господствовать», причем «в громадном масштабе» двух столиц, – тоже получит свой, так сказать, апофеоз после 1917 года, когда и Вс. Мейерхольд, и Вяч. Иванов войдут в Наркомпрос, в его ТЕО (театральный отдел). А пока Иванов говорит о мистике...

Совершенно ясно, что в этих людях Горький видел нужный ему **бродильный дух**, разглядеть который ему не мешала никакая теургия и мистика – собственно он и использовал это собрание как агитационную площадку, поскольку тут же уехал надолго из России и никакими театрами «Факел» и «Жупел» не занимался. Конечно, Вяч. Иванов начал свои театральные натиски с критики «старой сцены» (будто когда-то было иначе!). «Старая сцена почти уже не заражает, и, главное, *не преобразует* зрителя» [19, с. 76]. Конечно, «старой сценой» оказываются равно и МХТ, и Малый театр (не говоря уж о Суворинском, Александринском и прочих). Эта мысль была помещена в статье «Новые маски», одновременно являющейся предисловием к драме «Кольца» жены Иванова – Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Сама статья напечатана отдельно в журнале «Весь» (1904, № 7). «Театр будущего» (он же «грядущего и вождельного») видит свою задачу в том, чтобы «сковать звено, посредствующее между “Поэтом” и “Чернью”, и соединить толпу и отлученного от нее внутренней необходимостью художника в одном совместном праздновании и служении» [там же]. Как будет происходить это «совместное служение»? Что такое «преображение зрителя» и на какой почве оно происходит? Ответа, конечно, нет. Но «любимая тема» уже заметна: в 1904–1905 годах она разрабатывается в статьях «Ницше и Дионис», «Вагнер и Дионисово действо», «Поэт и Чернь», «Копье Афины», «О Шиллере», и уже после закрытия «сред» в статьях «О существе трагедии» (1912), «Эстетическая норма театра» (1914), «О действии и действе»

(предисловие к трагедии «Прометей») (1919), «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» (1921).

Но вернемся на «Башню», в «соборный» театр. Из реальных спектаклей там удался только один – это был, повторим, мейерхольдовский «Поклонение кресту», а сам Иванов пишет теоретическую статью «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха. Театр будущего» (1906). Мистика и социальность, «религиозная философия» и эстетство, мифологизм древнего сознания и критика современности за то, что в ней театр став «действом в личинах», перестает быть «переживанием *инобытия*» [19, с. 206]. В воззрения на театр Вяч. Иванова *«все включено»*. Кроме одного: *в «соборном хоровом театре» Вяч. Иванова снова нет места личности*. Именно здесь пролегает главная, все определяющая черта, между искусством Станиславского и исканиями «нового театра»¹⁵². «Соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, – пишет Вяч. Иванов, – но, когда он затевается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как имманентный акт в его трансцендентном выявлении» [19, с. 211–212]. Современных исследователей в таком определении ничто не смущает – мы же видим тут не только характерный для «религиозной философии» катастрофический отказ от личности, ложь о будто бы существующем целостном и *едином сознании*, которым непонятно на каких основаниях вдруг станет обладать зритель, превращенный в «единомысленное множество». Абстракция этого «единства сознания» здесь напоминает всеединство Вл. Соловьёва, также увлеченного «теургией», «софийностью» и католическим мистицизмом¹⁵³.

¹⁵² Даже античным театром он крайне недоволен – «миметическим театром Аристотеля», поскольку последний «породил театр разобщения и углубляющейся индивидуации, театр *обособленной, уединившейся личности*. Маска актера (синоним индивидуации) “уплотняется”, становится “непрозрачной”, сгущается *в характер*» (выделено мной. – К. К.) [77, с. 55].

¹⁵³ Конечно, Иванов знал об опытах и о психологическом искусстве МХТ и об опытах «условного» театра. И оба опыта его не устраивали. В первом якобы происходит «развоплощение зрителя», так как *каждый зритель предается субъективным переживаниям* увиденного на сцене. Во втором – существует некий преднамеренный договор с залом об условности, что *ведет к неподлинности переживаний*. Иванову ближе оказались опыты Скрябина: в 1909 году состоялась премьера скрябинской «Поэмы экстаза», где и познакомились Скрябин и Иванов. Возникла идея «Действа» и Иванов давал консультации композитору по части поэтической и философской концепции.

Революция застала эстета и мистика Вяч. Иванова вполне подготовленным: ему легко было увидеть в ней и грядущее воссоединение всех со всеми, и «мистериальный крестный путь», и «лазурную соборность». «Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединенным не сможет», – скоро песнь будет не мистической, а революционной. Он бросается читать доклады о «Скрябине и духе революции», полагая ее саму чуть ли не «первым тактом» ненаписанной скрябинской мистерии-мессы. И такое «слияние искусства с жизнью» ничуть не осложнило мысль Вяч. Иванова, как, например, ужаснувшегося революцией И. А. Бунина.

«Всенародность» искусства после Октября 1917 года явно отличалась от того философски-пряного, ницшеанского и мифологизированного умозрения, которым «баловался» накануне революции Вяч. Иванов и другие представители Серебряного века. Пафос будет сильно снижен, как и интеллектуальная планка: в 1919 году мистик-софинианец уже пишет предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр»¹⁵⁴, взятой на вооружение советской властью, предпочитающей в искусстве демократизм, а не изысканные экстазы. Ну а насладиться коллективным творчеством будет совсем не трудно, если посмотреть в сторону Пролеткульта, «Синей блузы», рапповцев в литературе. Позитивизм и материализм быстро изгонят всякую мистику и духовность, а «понятие «опыта» не просто фетишизировалось, но трактовалось по-своему – неотрывно от формы *организации* трудовой активности человека. <...> Следствием

Литургическая цель, «хоровая соборность мистерии» должны стать «душою нового, лучшего века». 1915 год. Идет Первая мировая война. До революции два года, и чаемая «мистерия духа» будет воплощена уже скоро. Что-то шаманско-ритуальное манит обоих художников, она хотят «заключить весь мир» – дать ему новое синкретическое искусство (новую мировую мессу). «Художник-герой» (он же художник-мистик), каким был для Вяч. Иванова композитор, для него чрезвычайно важен как практическое доказательство возможности и реальности его теории синкретизма и синтеза – рождения «соборного» и сакрального искусства. Даже смерть Скрябина в 1915 году, автора «Прометейя», «Поэмы экстаза» и оставшейся в планах великой мессы стала для Иванова «символом», подтверждающим правоту наблюдений: «В его личной жизни это таинственное воссоединение свершилось: то была смерть, в которой я вижу его высокое посвящение» [77, с. 65].

¹⁵⁴ Трактат Р. Вагнера «Искусство и революции», книга Ромена Роллана о народном театре, книга француза Тьерсо о «Народных празднествах» времен Великой французской революции будут очень популярно после революции 1917 года.

такого подхода оказывалось понимание культуры как модели производственно-трудовой практики; культура идентифицировалась со способом организации производительных сил, напрямую вытекала из технологии производства. «Всякая идеология (равная в понимании Богданова культуре. – Г. Т.), вырастает в конечном счете на основе технической жизни; базис идеологического развития составляет техническое» [83, с. 17]. Автором же театральной концепции Пролеткульта становится П. М. Керженцев, написавший книгу «Творческий театр», после Октября 1917-го участвовавший в создании «революционного театра» (взгляды автора «Творческого театра» позже будут признаны немарксистскими).

Сверхличный, всенародный театр, где «действующим лицом» будет не персонаж, а *масса*, и о котором грезили отечественные символисты Серебряного века теперь должен был быть подчинен «революционному темпераменту» и иным – марксистским – взглядом на мир. Никакому национальному театральному искусству места больше не было оставлено. Но оно было. Речь идет о «Днях Турбиных» (премьера состоялась 5 октября 1926 года) в МХАТе (театр стал в эту пору уже академическим и государственным).

Стать безродословным после Октября с его «демократизацией культуры», для искусства Художественного театра значило потерять свою глубину, умение создавать эстетические завершенную «картину жизни». Но и потерять прямой контакт с реальностью здесь не хотели и не могли.

Любые инновационные периоды в истории театра (и сегодня тоже) связаны с *активизацией проблемы зрителя*. После Октября 1917-го МХАТ критика обвиняла в «сновидческом» типе театра переживания, театра узнавания и потребовала иного, более активного контакта с аудиторией – «новым революционным зрителем».

Но у Московского Художественного был *свой зритель*. «Свой» зритель в этом театре означало внутреннюю, естественную потребность друг в друге. Письма благодарности за откровения искусства Художественного театра до революции им писали школьные учителя, земские деятели, студенты, врачи, адвокаты, рабочие. Театру вперили, как верят родным и близким людям. Словно письма зрителей цитирует К. С. Станиславский, определяя не только суть эстетического контакта театра и его аудитории, но и жизненный смысл искусства художественников: «Такие сценические впечатления бережно хранятся в тайниках нашей души наравне с самыми светлыми впечатлениями, добытыми в природе и в жизни нашего духа собственным жизненным опытом», и далее, – «действующие лица

пьесы становятся так близки и необходимы зрителю, что он как бы включает их в списки своих знакомых. «*Надо навестить Фамусовых*» или «*Поедемте к Прозоровым*» («Три сестры»), – говорит зритель, подчеркивая легкую усваиваемость *своего*, принятие сценической жизни героев в рамках *своей жизни* (курсив мой. – К. К.) [69, с. 87–88].

Культ «нового зрителя» в среде художников из лагеря «Театрального Октября» не мог быть поддержан в МХАТе. Тут иная была стратегия: не опускаться до вкусов некоего «революционного зрителя», а требовать от него формирования высокого вкуса. Классовые признаки новой аудитории не считались достаточными для возникновения художественной культуры публики. Таким образом, задача стояла прямо противоположной «Левому фронту» искусств и Пролеткульту. В реальном зрительном зале МХТ в первый революционный период голос «нового» массового зрителя мало что определял. Эта аудитория, волнами прибывавшая в зал на Камергерском, принимала его спектакли с интересом и радостью (за исключением возобновленного «Иванова» и «Каина»). Проблемой стали отношения Художественного театра и его прежней, «своей» публики. Их голоса звучали противоречиво и трагично: одни хотели навсегда сохранить любимый театр как музейный – образец высокого театрального искусства и не желали в нем никаких новых, в духе времени, изменений. Другие, бесконечно любящие МХТ чеховский, не желали видеть ничего более совершенного (полагая, что это попросту уже невозможно). Третьи, напротив, видели растерянность театра и требовали стать другим, вернувшись на ту высоту звучания его искусства, которая прежде, в начале века, определяла место театра в русской культуре и жизни. Внутри театра тоже казалось, что «Художественный театр гибнет» [45, с. 236]. Художественный театр не попадал в *новый тон*, с которым звучала жизнь. И преданные зрители это чувствовали, когда писали, что возобновление «Иванова» и других старых спектаклей не определяет места МХТ в современную эпоху. С сентября 1917 по апрель 1920 театр не выпустил ни одной премьеры. Театр молчал.

Задача обновления традиции – самая сложная, которую пытался решить театр, и она не решается просто. Та простота, как это делали «левые художники», и Мейерхольд в том числе, бросившись создавать революционный театр, для Станиславского попросту невозможна. Он не свернет со своего пути: «Нельзя принимать простое зрелище, проповедь или агитацию за подлинное искусство» [64, с. 394]. Театр копил в себе творческие силы для важного выска-

звания несколько лет. Таким подлинно мхатовским спектаклем и станут «Дни Турбиных» М. Булгакова 1926 года, не случайно названные «второй Чайкой» – выпущенные в мир после двухгодичных гастролей за рубежом. Именно такой спектакль от театра ждали те зрители, которые призывали театр «понять главное в жизни».

А между тем совсем недавно, в 1917-ом, «старой» культуре было отказано в актуальности: по мнению одних, ее следовало напрочь разрушить, другие предлагали воспринимать ее как мертвый исторический памятник и архивное достояние. «Отдайте их (старые художественные ценности. – К. К.) в школы и университеты для изучения географии, быта, истории, но с негодованием оттолкните того, кто эти окаменелости будет подносить вам (рабочим. – К. К.) вместо хлеба живой красоты» [40, с. 9]. Демократизация искусств, проводимая самими художниками, требовала равенства каждого перед культурой, а все «старое» искусство призывалось на суд. Именно задачи «левого искусства» априори отождествлялись с культурными потребностями масс («нового зрителя», которому всяческие мхатовские «сверчки на печи» были не нужны) и новой политической ситуацией в стране. Личность, конечно, всюду отрицалась.

Но оказалось, что тонкие мхатовские формы, владение искусством переживания по-прежнему востребованы, потому как за искусство художественников зрители в трудные моменты истории держались как за спасительную веревку.

2.5. Наследники

В современном театральном пространстве живет миф о психологическом «театре переживаний» как школьном (то есть повторяющим «уроки Станиславского»), – как театре, для которого не важна форма и новизна. Если за отказом от «школы» можно видеть де-профессионализацию современной режиссуры, то за отказом от Станиславского стоит, конечно, гораздо более сложный культурный контекст. Унификация под МХАТ, к которой сам К. С. Станиславский не имел никакого отношения, – унификация «под МХАТ», проведенная в СССР, выхолостила систему Станиславского, которая, напротив, вся, сплошь, стояла на идее постоянного углубленного поиска художественных и психологических ресурсов в работе актера и режиссера (они были соавторами спектакля). Однако режиссерский театр, утвердившийся в начале XX века все решительнее отказывался от соавторства с актером, – режиссер,

и только режиссер, является с тех пор автором спектакля. Станиславский и сам стал жертвой режиссерского театра, когда, по сути еще полным сил, в 52 года отказался играть новые роли как актер (и никто из тех, кто был рядом, не разубедил его в принятом решении, о чем тонко и точно написала Р. П. Кречетова) [34, с. 173].

Таким образом, ревизия традиций русского психологического театра – один из главных трендов времени. Критика и сарказм в адрес системы Станиславского – общее место в современном театральном процессе, предпочитающим тут иронию и полный отказ от нее. («Вне системы» назывался вечер-спектакль в честь 150-летия К. С. Станиславского в МХТ имени А. П. Чехова. Спектакль ставил К. Серебренников. Несмотря на анонс, указывающий, что цель – представить живого КС, «обращенного» не только в прошлое, но и в нынешнее время, – название «читалось» весьма «симптоматично».) Однако именно отношение к актеру на сцене категорически отделяет «новую режиссуру» от «вечного Станиславского». Без живой энергии актера, говорит Р. Кречетова, сцена мертва: «Сегодняшнее поколение режиссеров, исходит, к сожалению, не из творческого понимания проблемы, а из чисто административного по своей истинной природе волевого посыла, который меньше всего учитывает состояние актера в процессе игры. И стремление первого, великого режиссерского поколения договориться с живой природой актера, опираясь на ее собственные законы (понять их как раз и стремился до последних дней своей жизни К. С.), сегодня выглядит чем-то архаично наивным, пустой тратой времени, вроде писем, приносимых гонцом в век Интернета» [34, с. 305].

«Устаревшему» и «наивному» Станиславскому противостоят сегодня радикальные интерпретации, для которых культурная и политическая провокации, шок, эксперимент, травмирующий зрение и слух, являются главными средствами художественной практики. Спектакли, имеющие отношения к двум названным типам театра мы рассмотрим в этой и следующей главе, но рассмотрим под особым «прицелом». Речь пойдет о *классике* на современной сцене и ее интерпретациях. Это будут Гоголь, Достоевский и Шекспир (об Островском мы уже говорили). Прежде всего стоит отметить, что речь идет не о классике вообще, а именно о русской классике. Однако, как в пространстве советского культурного поля, так и постсоветского, не было принято размышлять о том, что перед нами не просто *некие* традиции театра, *некая* театральная классика, но обладающие такими качествами, которые позволяют нам говорить именно о национальном культурном типе.

В советское время «русскость» растворялась в интернациональном, в настоящее время на нее тоже часто предлагается смотреть как на устаревший культурный феномен, так как носители нового театрального сознания считают, что культура и театр больше не имеют национальных границ [14]. Именно сторонники радикального театра *критерии оценки* отечественного театра видят как исключительно «европейские», раскрывающие общечеловеческие ценности. В интервью Т. Кулябина, главного режиссера Новосибирского театра «Красный факел», на вопрос: «**На что вы ориентируетесь в театре?**» – слышим определенный ответ:

«– Ориентируюсь на европейских мастеров, езжу на Авиньонский фестиваль. Они свободнее, учусь у них этому. У нас очень талантливые люди, но мы не свободны. Наш мозг, наше сознание табуировано. Нам в голову не приходят многие вещи, которые возможны в театре в Европе. <...> Вообще, все не так однозначно. Марталер, мне кажется, понятен всем более или менее. Или Остермайер – нормальный драматический режиссер. Другое дело – Ян Фабр или Кастеллуччи, который имеет отношение, скорее, к современному искусству, чем к театру. В Европе тоже не так все просто – когда Rimini Protokoll привозили в Москву спектакль “Проба грунта в Казахстане”, Штефан Кеги сказал, что это всего тридцатый показ за два с половиной года. Не стоит думать, что вся Европа смотрит Фабра» [35]. Кажется, действительно, названные «европейские режиссеры» «прописались» в России, а недавний скандал в Эрмитаже вокруг выставки Яна Фабра «Рыцарь отчаяния – воин красоты» продемонстрировал серьезное расхождение «интересов» публики и кураторов¹⁵⁵. «Европейничанье» нашей модной режиссуры настолько откровенно, что вообще-то оно тоже свидетельствует об их личной большой несвободе, причем сознательной несвободе, когда критерии своего искусства полагаются не в отечественной традиции, а современном европейском театре.

Борьбой за право подать свой театральный голос, увы, в современной истории театра, занимались довольно редкие театры и режиссеры. В главе «внеинтерпретационный театр», мы как раз будем говорить о «нулевой степени театра», которая стала особен-

¹⁵⁵ После отмены спектакля Я. Фабра «Гора Олимп» молодежный центр устроил собственный перформанс. Студенты провели диспут-документальное исследование на тему: «Как современный человек реагирует на выставку Фабра» (опирались на книгу отзывов с полярными оценками). Тем не менее и сама выставка, и дискуссия были рассчитаны на молодого зрителя и формирование его интереса к актуальному искусству.

но интересна в последние годы. Этой европейской системе пост-театра может быть противопоставлена только разработка собственной эстетической системы, которой заняты отдельные режиссеры. Альтернативный «минус эстетике» и «минус этики» театр в России существует, и для него как раз пост-театр является «другим», с которым можно вести спор, а можно и обойтись без него.

То, что было ясно русским культурным людям больше столетия тому назад, сегодня вновь представляет область интеллектуально темную. «Чем ниже качество (культурного. – К. К.) “продукта”, тем быстрее его оценивает “все человечество”. Можно, конечно, положить в основу отклик и оценку не всех, а только «передовых» народов. Но “передовых” в чем? В “чистой науке”, в глубине религиозных воззрений, в “массовой культуре”, в “революционной энергии” в “демократических институтах”? Ссылаться на “передовые народы” – значит оценивать национальное национальным же, но только не своим, а *чужим* – это ясно показал еще Н. Я. Данилевский. <...> ...первичный критерий для оценки культурного творчества каждой нации надо искать *в ней самой...*» (выделено мной. – К. К.) [22, с. 22]. Именно по этой причине *граница* (чем и как измеряется свое?) между русским новым театром и театром новаторско-радикальным все же существует, и наиболее отчетливо она видна в интерпретации классики.

Интерпретационный театр сегодня довольно разнообразен. Но нам важно увидеть те главные принципы актуализации классики (а эта задача равно относится и к этому типу театра), которые позволят отнести сюда спектакли П. Фоменко (ставшие классикой), и наших современников С. Женовача, Р. Туминаса, А. Коручекова и Е. Перегудова, С. Федотова и Г. Козлова, Е. Марчелли и С. Афанасьева, Е. Гельфонда и З. Нанобашвили (безусловно, провинция не вся известна автору).

Для всех названных режиссеров «идея культуры» является актуальной и существенной. При этом и обращенность к традиции, и максимальная ориентация на новацию демонстрируют, что параметры реализации «идеи культуры» так разнообразны, что порой могут и противоречить друг другу: между театральным мышлением Сергея Федотова и Сергея Афанасьева есть существенная разница, связанная, прежде всего, с принципами работы с актером и драматическим материалом (как и выбором его). Но в любом случае перед нами всегда (в названных спектаклях) являет себя система идей, ценностей, довольно сложного культурного языка, пласт идеалов, личностная субъективность, соотносящаяся себя с совре-

менной русской жизнью. Нам важно показать, что «идея культуры» (а в нашем случае «идея русской культуры» реализованная через актуализацию русской классики) является ярким примером того, как работают в современном театре культурные идеологии и современные практики культурного наследования, – как создаются определенные культурные конструкции, определяющие наше время.

В основе эстетической организации *Театра Сергея Афанасьева* (Новосибирского городского драматического театра под руководством С. Н. Афанасьева) лежит, конечно, своя «формула». Это – формула счастья. Художественного. Творческого. Полносердечного. Это – *тушкинская мера*.

И она, эта «формула», позволяет ему уловить в свои сети дух творчества, научить искусству (а не истеризму) в профессии и своих актеров. Он никогда не отказывался от русской школы – актерской и режиссерской, дающей фундаментальный профессионализм, а потому и подлинную свободу. И в этом своем подходе он не вписывается в модное движение «авторского театра»¹⁵⁶, но опирается на более надежного союзника. Это – движение по столетней выделке «русского театра», которое не подвержено ни ржавчине времени, ни модным эстетическим коррозиям или вирусным эпидемиям этических болезней («европейничанью как обезьяничанью» и «подражательству как зависти»). Но при этом Театр Афанасьева, конечно, имеет свое необщее выражение лица, а режиссер обладает личностным взглядом на классического и современного героя. Личностный мир режиссера так богат, что он может позволить себе *быть связанным тысячами нитей* с русской театральной культурой, и совершенно не являться озабоченным прокладыванием одной-единственной дорожки в подмастерья к Кастеллуччи или Остермайеру.

Классический и современный драматургический материал – в совокупности с собственным жизненным и творческим опытом – используется режиссером и актерами, в том числе и как инструмент

¹⁵⁶ Несмотря на то, что Новосибирский городской драматический театр под руководством Сергея Афанасьева носит практически его имя, он все же не может называться «авторским театром», если под последним понимать следующее: «В применении к “Авторскому театру” можно услышать так же эпитеты “экспериментальный”, “нетрадиционный”, “авангардный”. Синтезируя самые различные элементы, Авторский театр не замыкается на каком-либо, так как не один из них не может являться его конечной целью. Авторский театр, уходя от декларирования прописных истин психологического театра, провозглашает новейшую эстетику современной драматургии, отдавая приоритет субстанциональному конфликту и внутренней событийности действия» [51].

в создании ситуационной сценической импровизации, в которой присутствует и ирония над модными театральными штампами, приемами и идеологией. Так, в «Унтиловске» Л. Леонова, герои, входя в помещение, сами себя посыпают снегом, который берут из висящего сосуда прямо у порога, отделяющего «улицу с метелью» от пространства дома. Остроумно придуманный этот жест, создает ситуацию иронии в адрес сыплющегося «с небес» (театральных колосников) снега. Этот «художественный прием» стал общераспространенным штампом уже лет десять назад, в то время как сегодня возник другой модный тренд – льющаяся вода, использование бассейнов на сцене, когда «мокрый актер» – модный режиссерский ход (иногда он художественно значим, как у Е. Марчелли в «Чайке», когда Нина бросается в аквариум с водой в авангардном спектакле Константина Треплева, а вот в его же «Грозе» на сцене «Театра наций» бассейн с плавающими в нем красивыми «русалками» выглядит всего лишь «буржуазно-модной» сценографической нашлепкой).

Современный национальный театр, для которого важна культурная идентичность, – такой театр развивает себя часто в противопоставлении чему-либо (как национальные кинематографии Европы развивались после Второй мировой войны в противопоставлении себя Голливуду). Отечественный театр нового XXI века развивался скорее в противопоставлении себя своему недавнему прошлому – советскому театру. Причем параметры и критерии, по которым шло противопоставление, были обширны. Вместо доминанты идеологической – безыдейность; вместо содержательности – бессодержательность; вместо доминирования ценностей и смыслов – доминирование формального приема и акцентирование формы вообще; вместо школы переживания – школа игрового отстранения; вместо культа Станиславского – культ Мейерхольда; вместо народа – приватный человек; вместо коллективизма – атомизация и индивидуализация; вместо этического здоровья – психизм, эстетизация смерти, крови и насилия, избыток жестокости и отклонений-извращений; вместо любви – секс; вместо эмоций – шок, вместо воспитания зрителя – травмирование его...

Такое противостояние отечественной традиции (ближайшей и далекой) чаще всего оформлялось в виде полного отрицания (именно отрицания, а не соперничества), а при этом носители, размещенные на культурных территориях недавнего противника (западной культуры и театра) немедленно стали стратегическими союзниками. И было бы понятно, если бы европейские средства (европей-

ские художественные хитрости) использовались для проведения в публике **своих** идеологий, – тут, у нас, все было с точностью до наоборот: **свои зрители использовались для поглощения чужих идеологий**, о чем мы уже говорили в первой главе.

Конечно, модель современного театра выстроена вокруг режиссера и ни одна новая форма театра пока не отменила его центрального местоположения в театральном процессе.

Сергей Афанасьев решает сложные культурные задачи: вот уже тридцать лет занимая очень камерное театральное пространство, он, по сути, создает большой русский театр, высокий стиль русского театра. Что же присуще его режиссерскому «большому стилю»? Поговорим об этом, обращаясь к постановке «Ревизора» Н. Гоголя.

Спектакль был поставлен в декабре 2015 года и стал театральным событием.

Собственно, «Ревизор» обременен серьезной театральной историей. Гоголевская комедия была поставлена на императорской Александринской сцене в 1836 года благодаря усилиям В. Жуковского, полагавшим, что сам Николай I тут должен выступить цензором – разрешить постановку. Венценосный зритель был и на премьере 19 апреля. Именно с этого первого спектакля, начинающего сценическую историю «Ревизора», стали возможны **два подхода к Гоголю** в целом и к данному произведению в частности. Сергей Афанасьев тут занял совершенно определенную позицию.

Есть таинственная сила в истории, которую историки предпочитают не изучать (она для них «не операбельна»), но которая как раз со всей очевидностью проявляет себя в искусстве (что свидетельствует о его качественности). Называется эта сильная сила – народный (национальный) дух. Вера в духовную реальность и есть проявление «метафизического смысла веры в Россию» [20, с. 12]. Духовная реальность всегда глубже всех прочих проявлений – всех кодов, принципов, приемов, фактов и быстро коснеющих идеологем. «Кто лишен этой веры, – говорит крупнейший философ современности Н. П. Ильин, – тот оторван от настоящего источника понимания России, лишен способности верно судить о России и русском народе. Именно поэтому (отмечает Н. Н. Страхов, которого цитирует Ильин. – *К. К.*) «маловерный Чаадаев» не понимал, как мог император Николай I смеяться на «Ревизоре», где ему «показали пороки русской жизни». Русскому царю, «при его обилии веры, не могло прийти в голову бояться того, что глупость и подлость, встречающиеся у нас, всенародно казнятся на сцене», – пишет

Страхов¹⁵⁷. Отметим, что отношение Страхова к Чаадаеву перекликается с тем, как определил позицию этого мыслителя Н. Я. Данилевский: «Я люблю свое отечество, но должен сознаться, что проку в нем никакого нет. Под таким внешним патриотизмом кроется горькое сомнение в самом себе – кроется сознание жалкого банкротства» [26, с. 12–13].

История любого театра – это в определенном смысле и история интерпретации в нём классики.

Два подхода по отношению к Гоголю мы назовем соответственно «данилевско-страховским» и «чаадаевским» (по сути именно с чаадаевского «Философического письма» отечественная интеллигенция, как мы показали в первой главе, приобрела западную точку зрения на самих себя – модную и живучую до сих пор¹⁵⁸). «Чаадаевский» подход вообще был гипертрофированно разработан в советское время, когда Гоголь был превращен в социально-злобного сатирика. Именно сатирический подход до сих пор преобладает в театральных интерпретациях гоголевского «Ревизора» (и «Мертвых душ») в режиссуре и в критике (от Белинского и Розанова с его взглядом на произведения Гоголя как «собрание всех возможных гадостей» до Абрама Терца. Впрочем, сторонников этого взгляда устанешь перечислять – имя им легион).

Смею предположить, что Афанасьев помнил о *характере взгляда* Николая I на «Ревизора», и свой спектакль ставил *в традиции обилия любви к России*.

Он начнет готовить публику к произведению Гоголя, создав в фойе театра своеобразное интермеццо: не только «панночки» в венках с выбеленными лицами тянут руки к зрителю, увлекая в зал, но тут же, в фойе, смело расхаживают среди нас *Пушкин* и *Гоголь*. Тем самым театр будто говорит публике: «Они нам *близки*, они нам *свои*, хотя на дворе и стоит XXI век». Но спектакль принадлежит не гоголевской, пушкинской и николаевской России – а дню нашему, потому и начнется он с вполне фантазмагорического розыгрыша публики. Зал полон. Сосредоточен и тих ...открывается дверь, в которую только что входила публика, и теперь в нее аккуратно протискивается под видом опоздавшего зрителя странный персонаж с авоськой, – гражданин без постоянного места жительства, так что сразу же возникает подозрение у культурной публики, что он явно не туда попал...

¹⁵⁷ См.: *Страхов Н. Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. СПб. 1883, кн. 2.

¹⁵⁸ Напомним, что первое из «Философических писем» появилось на свет анонимно (в журнале «Телескоп», в сентябре 1836 г.).

Но нет. Туда. Своим простым, тихим вопросом (*Начали уже? Я опоздал?*) мгновенно убирает дистанцию между собой и публикой (*я – один из вас*), чтобы через минуту перешагнуть линию рампы, смело войти на сцену, в спектакль и, обнаружив там мусорный бак, и укрыться в нем... Персонаж с улицы, персонаж нашего дня вошел в гоголевскую пьесу, приглашая и нас с *максимально личной дистанции* посмотреть на фантастическое существование чиновников в России.

Андрей Яковлев, вошедший в зал обаятельным бомжом, блестяще сыгравший в спектакле Городничего (Антон Антонович Сквозник-Дмухановского) – звезда афанасьевской труппы, один из первых актеров России своего поколения (тридцатилетних).

Естественно, перед Сергеевым Афанасьевым, как и любым режиссером, стояла задача *придумать* спектакль, поставить «своего Ревизора», дать свою *личностную сценическую конкретизацию*¹⁵⁹ знаменитого текста. Подчеркнем, что лого(логос)центризм или литературоцентризм для Афанасьева естественны. Ни в одном его спектакле я не наблюдала радикального «разрыва с текстом», борьбы со словом как таковым. Сценический язык, визуализирующий слово, работает на создание образа. Образа героя, образа спектакля, образа времени, в котором живет этот спектакль.

Валерий Фокин, поставивший «Ревизора» на сцене Александринского театра в 2002 году, точно продемонстрировал в своих размышлениях, что он спорил с предшественниками, даже если им был Мейерхольд: «Очень важны образы Бобчинского и Добчинского. Мне бы хотелось уйти от маленьких, пыльных людей, хотелось бы сбить этот стереотип и **дать совершенно других типов, бывших кагебешников, опытных чекистов** (выделено мной. – К. К.). Да, они прокололись, и прокололись серьезно. Столько лет работали, служили, и первый раз в жизни так взять и промахнуться... Вот “Взятки” надо будет решать... В сцене “Взятки” у Мейерхольда было много дверей, в каждой стоял человек с конвертом, а Хлестаков просто шел и собирал конверты... Но сегодня это уже вчерашний день. Тут надо сделать что-то ошеломительное! Я думаю, мы вообще взятки будем делать в темноте. Чиновники вырубили свет. Просто вырубили и все! Налетели на него, сунули купюры,

¹⁵⁹ Термин «конкретизация» предложил Р. Ингарден (1893–1970), польский философ, отмечая, что текст содержит в себе как места фиксированные, устойчивые, так и «места неопределенности», которые всякий раз будут прочитаны по-разному. Классические герои как сложные образы, естественно, содержат большой потенциал для интерпретаций.

а потом загорелся яркий свет, и Хлестаков весь в деньгах лежит» [87, с. 145–146]. Актуализация классики у Фокина – это, в сущности, и «ответ Мейерхольду» (Фокин использовал сценическую редакцию В. Мейерхольда в рамках исследовательской программы «Новая жизнь традиции»), а с другой стороны, – память про недавний советский контекст (кагебэшники, вызывающие социальную злость, сам Хлестаков-Девотченко – немислимый концентрат зла). При этом дистанция между стилизацией и политизацией довольно незначительна. Помимо «кагебэшников» В. Фокина, классические герои и у других режиссеров все чаще помещаются в «застойную эпоху», – у Серебренникова в «Лесе» А. Н. Островского можно видеть *партийных дам с шиньонами* (МХТ, 2004), а еще раньше этот способ был применен А. Херманисом в «Ревизоре», который был разыгран в декорациях советской эпохи 1970-х годов¹⁶⁰.

Актуализация Гоголя С. Афанасьевым выросла из принципа «матрешки»: все внешнее раскрывало себя в спектакле через те «круги страстей», которые самими героями не осознавались до последней *немой сцены*.

...После интермеццо с оборванным гражданином с наших улиц, максимально приблизившим публику к спектаклю, режиссер устроит новый сценический «взрыв»: вздыбит музыку, свет и актера. Буквально отовсюду (из бака, из-под лестницы, из темных углов и дверей) выскочат на сцену гоголевские чиновники в абсолютно современных платьях, степень неприглядности которых свидетельствующих о недавней оргии. Городничий тут же начинает говорить и распекать их: говорит страстно, недобро, нестройно-рвано. Режиссер ломает строфику гоголевского слова этим безумным ритмом, этим речевым напором – ломает для того, чтобы

¹⁶⁰ Спектакль был показан в Петербурге в 2003 году (поставлен раньше). У Херманиса были еще живые куры на сцене, а сцена взятки была решена так: «В сортире, в правой кабинке, за закрытой, в основном, дверью, сидит Хлестаков (Вилис Даудзиньш); по очереди, как и положено, входят чиновники. “Прошу садиться!” – это означает: садитесь в соседнюю кабинку, то есть в ту, которая неисправна, то есть в г...о. Все садятся, ведут предписанные Гоголем разговоры. Передают деньги, подсовывая под или перебрасывая через перегородку. Когда судья Ляпкин-Тяпкин (Виго Рога) выходит и поворачивается к залу спиной, раздается смех: к его раблезианской заднице прилип кусок бумаги. Художник по костюмам Кристина Юряне, должно быть, истратила на толщинки килограммов пятьдесят поролон (или что там подкладывают сейчас): у мужчин чудовищно выпячиваются животы и зады, у женщин также и груди» [URL: http://www.smotr.ru/net/2003/net2003_revizor.htm].

укрепить *странные* визуальные образы чиновников. Перед нами что-то вроде *хора бесов*, вышедших из преисподней и не успевших преобразовать себя в подобающий вид – привычный для человеческого глаза. В этом *состоянии «для себя»* (уродливые наросты на лицах, выпученные и «текущие» глаза, черепа, обращенные своим нутром наружу, «плавящиеся мозги», растерзанные одежды), в этом *заставании врасплох* в самом что ни на есть естественном *для своей бесовской корпорации* виде, режиссер и разрешил зрителю *увидеть чиновников* – он приоткрыл свой замысел, он указал на обременение спектакля и образов внутренним сюжетом¹⁶¹.

И никуда из спектакля больше не уйдет эта внутренняя история, которая, увы, критиками не была прочитана. Городничий и Хлестаков в спектакле Афанасьева оба феерично молоды, хотя режиссеру ничего не стоило состарить Городничего. Андрей Яковлев, обладающий колоссальной внутренней пластикой, запросто сыграл бы важного и грузного сановника. (Заметим сразу, что приемы внешней актуализации классики для Афанасьева значимы, но только потому, что отправляют к иным уровням смыслов. Гоголевские чиновники, конечно, читаются как модные тренды современности: молодые менеджеры, составляющие «эффективную команду губернатора», мечтающие в принципе сделать карьеру и выбраться в столицу из провинциальной «дыры», запускающие руку в казну как в собственный карман, любящие хорошо пожить и опасаящиеся не их выбравшего народа, а столичной Верховной власти и ее ревизоров. Увидеть такую современность в Гоголе, конечно, не трудно. Но вот превратить эту современность в *художественную* ткань спектакля – задача иного порядка.)

Искаженные уродством лица – *именно лица* – это ведь искажение образа Божия в человеке, искажение его природы богочеловеческой, смятой, сдвинутой, опрокинутой грехами и страстями (взятками и угодничеством, сладострастием, любострастием, ложной лестью, страстью к самовластью и самодурству, ложными мечтаниями о столичной жизни и провинциальной привычной ленью). Как Гоголь, брал *лица из души, из своих грехов*, – так и Афанасьев, буквально материализует то, чем душа выражает себя во вне (в каком виде «рвется наружу»).

Пронзительный и глубоко гоголевский зачин...

¹⁶¹ Термин, предложенный Е. А. Авдеенко в курсе лекций по русской литературе в программе «Классическая гимназия».

Гоголевская нежить и нелюдь, всерьез показавшая себя в развернутой увертюре к комедии, будет теперь воссоздаваться в спектакле так: **зло помещается в субъекты**, в героев (ведь само по себе оно не имеет лица, дьявол – обезьяна Бога). В каждом чиновнике – свое безобразие, своя страстишка, которая позволяет Городничему, дергая за нее, управлять каждым в отдельности и сразу всеми вместе.

Но, собственно, какого рода зло живет в эффективном менеджере Городничем? О, Антон Антонович большой шармёр, гибкий и самоуверенный игрок. Андрей Яковлев будто клинком владеет своей ролью: всякую секунду свеж, остр и блестящ.

Несмотря на полнейшую уверенность в том, что у него в Городке «все под контролем», он тем не менее заигрался ...Внутренний сюжет себя обнаружил и помимо воли: в нем начинает доминировать ожидание подвоха, подкопа, ревизии его деятельности. Но при этом так сильно желание нанести *превентивный удар* или разрушить любые планы против него *превентивным же благодетельствованием*, что, ослепленный самим собой, он фитюльку принимает за важную особу. Нет не страх, а другой порок ему глаза застит: завышенная самооценка собственной персоны, уверенность в неизбежной нужности в столицах, как и в том, что его семейство просто ждет не дождется высшее светское общество, украшением которого и станут он сам (ловкий управленец), его жена – все еще вполне «секси», его чернявенькая бойкая дочка. Власть, которой он **неправильно обременил себя**, – власть без культуры и души, лишила его трезвенного взгляда на мир и самого себя. Тотальный самообман, служение ложной идеи весь спектакль играется Андреем Дмитриевым блистательно. Чего стоит одно стояние под острым углом (обозначающее крайнее почтение к петербургскому чиновнику) весь спектакль! (Я не говорю уже о том, насколько это физически сложно играть артисту.)

Форма, предложенная в этом спектакле актерам, вступает в контрапунктические отношения с содержанием: она дает содержанию своеобразный противовес, который сам по себе является содержательным.

Полнота психофизического образа актера в этом спектакле задает свою «меру всеобщего», выводит из тупика «частного случая», анекдота.

В каждом образе есть эта формальная доминанта, прибавляющая спектаклю дополнительное выразительное содержание.

Стилизация костюма Хлестакова под эпоху (яркие полуфраки, бархат, панталоны в полоску, галстук-бант) в купе с юркой, изящ-

ной, вертлявой, шустрой пластикой артиста Алексея Казакова (мелкий бес на randevу, но и одновременно избалованный маменькин сынок, прыгающий на ручки к Осипу – привычка-с!) становятся напоминанием о некоем универсуме: непроходимая глупость и фантастическая, нечеловеческая, легкость характера делают Хлестакова вечным потому, что его злокачественности **не видят** окружающие его персонажи. **Они себя, свои ожидания вложили в него** так крепко, что уже ни абсурдные речи, ни гиперболизированное вранье про курьеров и написание романов, ни дурь, ни пошлость опереточных метаний от *маменьки* к дочке, – ничто не позволяем им увидеть эту пустоту, это «наличие отсутствия». И первым слепцом тут стал, конечно, Антон Антонович Сквозник-Дмухановский. Вот уж точно, сплошной сквозняк устроит из его взятоустроенной жизни Хлестаков...

Соревновательность (импровизационная дуэль) Городничего и Хлестакова (здесь оба молоды) заложена в структуру спектакля. Актеры Дмитриев и Казаков просто наслаждаются своим дуэтом, – творческая состязательность тут уместно работает на контекст спектакля (блестяще отыграны все совместные сцены). Когда сила власти, полученная не по заслугам и трудам одного и фантастическая, но артистическая пустота другого выражают себя в такой безупречно живой форме, как спектакль С. Афанасьева, – то мы не можем не принять внутрь себя эту необычайную историю, чтобы потом уже преодолеть ее глубинный ужас через личные рефлексии и понимание.

Повторю: современный костюм в классике в нынешнем театре является первым приемом ее актуализации. Но прием приему рознь.

Современные костюмы чиновников и семейства Городничего в «Ревизоре» С. Афанасьева свидетельствуют о тотальной безиндивидуальности героев. Простейший образчик мещанства видим в Городничихе и ее дочке (роскошные работы актрис Снежанны Мордвиной – Анны Андреевны и Инны Исаевой – дочке ее). Мягкое «з» маменьки и дочки (южное, малорусское), свидетельствует как раз о категорической нестоличности, окраинности их быта и культуры. Смешная «гламурная яркость» в одежде, активное женское доминирование в семействе (когда щебет и частоту говорения Анной Андреевной слов Городничий смог остановить грубыми криком и грубыми, выраженными только миметически, словами), любопытство от скуки, не отличающие их от любой мещанки, их подчеркнутая не дворянскость и не светскость, – все это играет актрисами

без злобы и сатиричности, но живо, сочувственно к этой непроходимой глупости женщин, возомнивших себя поймавшими навсегда золотую рыбку (и ловко пускающихся подыгрывать Хлестакову в «срывании цветов удовольствия»). Как тут не будешь брать взятки, чтобы облажать своих «куколок»!

«Партии власти» (чиновникам) и носителю ложной власти (Хлестакову) противостоит своеобразная «партия народа». Авдотья (артистка Вера Бугрова) является в образе панночки. Причем видно, что эта представительница народа *играет роль*, ее побаиваются у Городничего (так посмотрит, что холодом обнесет). Ходит тут всюду такая неживая, с лицом-маской, с замедленными реакциями и движениями и пугает всех собой (но все это вмиг исчезнет, как только Яша позовет с собой в Петербург. Она и улетит... Авдотья удалось то, что оказалось недоступным молодой хозяйке). Авдотья смотрится «контрапунктом» к подвижному как ртуть Мишке (Павел Поляков) и основательному, непоколебимо здоровому, единственному, обладающему тут трезвым взглядом на происходящее (только благодаря ему Хлестаков вовремя уезжает из города) и умеющему выживать в любых условиях слуги Хлестакова – Осипу (Захар Штанько).

Роль настолько принимается *каждым актером*¹⁶² вовнутрь, что даже если гоголевский текст в устах персонажей говорит нам о *бытовой привычке* к незначительным грехам (из которых, впрочем, складывается «апокалипсис мелкого греха») – мы все равно видим и слышим то целое спектакля, что нетривиально, что задает спектаклю большую меру. Слышим музыку сфер, слышим утвердительность жизни в кривом и веселом заборе, в поющих невпопад петухах, в этой пыльной провинциальности и доморощенном лоске... Слово поверх спектакля плывет то, что больше зла, – завораживающее, художественно-полное, вечное, поглотившее всех этих людей, которых становится немного и жалко... Это и есть тайный, метасловесный и внесловесный ответ на *внутренний сюжет* спектакля. Назовем его прямо: *человек* (а это все чиновники и Хлестаков) *не равен сам себе*. Ошибка самооценки, ошибка самосознания разрушительны. И возможны они потому, что человек не ведет никакой внутренней борьбы со злом – со злом в себе.

Гоголь это знал и понимал. В театре – тоже поняли. Не случайно на вершине спектакля зло вполне себе материализуется – при-

¹⁶² К сожалению, нет возможности сказать о каждой роли и каждом актере этого высшей пробы ансамблевого спектакля.

шла пора. Когда героям кажется, что решается их будущее, на сцене появится чертик самого натуралистического вида (Янина Третьякова), и уж больше, пожалуй, не уйдет, даже если не всегда и будет виден.

Апофеозом, воплотившим этот внутренний сюжет *разрыва между подлинным и мнимым*, – апофеозом стал выход на сцену героя-хора, демонстрирующего патриотичное и «традиционное» фольклорное пение (ироничный текст взрывает спектакль: «Говори мне о березе / говори мне об осине / Говори, о чем захочешь / Лишь бы только о России»). Театр сигнализирует: понятие «традиции» и «патриотизма» сегодня идеологически «перегрето»! Зал аж ахнул, узнав до боли знакомых вечных девушек в кокошниках и сарафанах *а-ля рюс*, с немилосердно раскрашенными лицами и наложенными на веки синими тенями (сам черт выглядит натуральнее!).

Сцена ублажения Хлестакова – смысловой «гвоздь» спектакля С. Н. Афанасьева. В ней «огненный абсурд»¹⁶³ Гоголя предъявлен дерзко, на «новейшем», так сказать, материале... Хлестакова, подгулявшего, несут на руках чиновники; на голову водружают красивый венок из цветов (эти венки на нем и Городничем – тоже жутковатое «посвящение в традицию», которая замызгана, затаскана до анти-традиции), сажают на стул (на авансцену) и сам Городничий начинает дирижировать хором, поющим цитированную выше «русскую народную песню» в самом что ни на есть попсовом варианте (какая уж тут идентичность!) ...Разгул набирает обороты, Хлестаков уже и подружек себе выбрал для дальнейшего ублажения (Городничий приказал оказать внимание судьбоносному гостю, нашептав на ухо хористкам *такое*, что некоторые так и останутся стоять в онемении). Безобразию уже нет никакого приличия – знаменитый монолог Хлестакова слушает «весь мир», «весь народ» – он заходится в раже перевоплощения в государственного сановника и хор, конечно, начинает петь «Славься..!». Выше уже некуда... Только вот героем-хором в этой сцене тотальной лжи (один лжет – другие рады лжи) дирижирует (что никто из персонажей не заметил) тот самый черт, решивший взять самую большую мзду с обезумевшего в ложных парениях провинциального народишка...

Только знание о высшей нравственной правде – только оно позволило режиссеру так дерзко соединить несоединимое. Только оно позволило высечь в нас правильную оценку всеобщей ослепленности, умопомрачению, выпадению *в инферно* всех героев, как и *жажды ими не сбыточного, не возможного, не нужного...*

¹⁶³ Определение Н. И. Калягина.

У нас есть такая театральная традиция – пожалеть героев Гоголя (так в свое время Сергей Арцибашев пожалел Чичикова в постановке «Мертвых душ» в Театре имени Маяковского, 2005). Ведь *все люди*. И не поняли спектакля те, кто цитировал Андрея Белого: «Жандарм – доподлинный меч России, а Ревизор – она сама». К этой маловерной *чаадаевщине* полный творческих сил спектакль афанасьевцев не имеет никакого отношения. Впрочем, Пушкин и Гоголь теперь уже появившиеся и в спектакле новосибирцев, добродушно принимают сценическое действие...

Я настаиваю на том, что театр и режиссер усвоили себе гоголевскую пронзительную печаль, его «оборонительный», а не «наступательный» смех, о котором так умно пишет наш современник Николай Калягин в лучшей книге последних двадцати лет – «Чтениях о русской поэзии», куда помещен и Гоголь: «Невозможно сказать о назначении художника в мире полнее и кратче, чем это сделал однажды Баратынский: “*Две области – сияния и тьмы – исследовать равно стремимся мы*”. Гоголь – исследователь тьмы (своей собственной душевной тьмы, в первую очередь) и, тем самым, служитель света, каких немного отыщется в истории мирового искусства. Этот хохол нес в себе великое духовное сокровище – страх Божий, этот мудрец учил тому, что **обращаться с словом нужно честно!** <...>» [29, с. 211].

Калягин рассматривает отрывок из восьмой главы «Мертвых душ», в котором Гоголь рассказывает о жителях небольшого провинциального городка – примерно такого же, в каком мы застали Хлестакова. Гоголя Калягин цитирует: «Многие были не без образования: председатель палаты знал наизусть “Людмилу” Жуковского, которая еще была тогда *непростывшей новостью*, и мастерски читал многие места, особенно “Бор заснул, долина спит” и слово “чу!” так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства, он даже в это время зажмуривал глаза. Почтмейстер вдавался более в философию и читал весьма прилежно, даже по ночам, Юнговы “Ночи” и “Ключ к таинствам природы” Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки, но какого рода они были, это никому не было известно. <...> **Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал**» (выделено мной. – К. К.) [29, с. 215–216].

Позволю себе короткий комментарий, прежде чем снова вернемся к Н. И. Калягину: это написано Гоголем так, что немедленно видишь, как на театре, всех этих провинциальных жителей. Фантас-

тическая театральность (или театральная визуальность) гоголевского письма уникальна.

Итак, говорит Николай Калягин, «провинция отстает от столичной моды, однако провинция в конечном счете никуда от столичной моды не денется, – все стадо окажется со временем там, где сегодня прохаживаются с горделивым видом одни только вожаки стада. Имена, перечисленные Гоголем: Юнг и Эккартсгаузен (которыми зачитывались Новиков и Лабзин), Карамзин и Жуковский (которыми зачитывался в юности Полевой), являются в действительности точными вехами, они отмечают путь, по которому проследовало русское общество из XVIII в XIX в., – путь, продолженный затем «Кавказским пленником» и «Героем нашего времени», продолженный затем Белинским и Некрасовым, Леонидом Андреевым и Горьким... Среди светских писателей России один только Гоголь чувствует с пророческой тоской, что весь этот путь *куда-то не туда ведет*, один Гоголь кричит: «Соотечественники! страшно!..» Можно подумать, он вправду видит те ужасы, которые ждут нас впереди: Соловки и Колыму, Бутово и Левашово, Маяковского и Бабеля. Несомненно одно: Гоголь реально видит впереди что-то страшное. (Замечу в скобках, что среди духовных писателей России в эти годы так же пристально всматривается в будущее святитель Игнатий Брянчанинов – и тоже ничего хорошего от будущего не ждет. В «современном прогрессе» святитель Игнатий усматривает только «преуспеяние в безнравственности и в совершенном неведении христианства») [29 с. 215].

Соотечественники! И театру под руководством Афанасьева тоже страшно: отчего Вы, как чиновник Сквозник-Дмухановский, так страстно жаждете московской сытой генеральской жизни? Отчего дочек своих готовы выдать за проходимцев, лишь бы те бряцали словами-побрякушками и называли «всемирно известные имена»?! Отчего Вы Пушкина и Гоголя не читаете, а только просите их, будто простых посыльных, письма Ваши передавать на почту (эпизод из спектакля)?!

«Итак, – говорит Н. Калягин, – мы рассмотрели небольшой отрывок из “Мертвых душ” и обнаружили в нем значительное и даже огромное содержание. Но по-настоящему удивительно не то, что сделал в этом отрывке Гоголь, а то, как он это сделал.

Прислушайтесь к фразе: «Прочие тоже были, более или менее, люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто “Московские ведомости”, кто даже и совсем ничего не читал».

Перед нами, как сказал бы музыковед, простое *мажорное трезвучие*: кто читал Карамзина (интонация одобрения), кто «Московские Ведомости» (градус одобрения повысился), кто даже и совсем ничего не читал (полное, окончательное одобрение). Как это сделано, понять нельзя. Но это сделано. Гоголь исподтишка внедрил в нас странную истину: лучше читать «Московские Ведомости», чем «Бедную Лизу» и «Людмилу», лучше ничего не читать, чем читать «Московские Ведомости». И хотя передовые интеллектуалы провинциального городка (председатель палаты и почтмейстер) так же смешны, как и «отсталые» его жители, хотя те и другие одинаково чужды истинному просвещению (которое дает людям свет Христов), но последние все-таки чуть ближе к свету, – они еще не начали отступать от него в тупики гностической лже-мудрости» [29, с. 216].

Нынче «просвещенные люди» читают Сорокина да Акунина, слушают «Эхо Москвы», а иные совсем ничего не читают, а только слушают (перечислять придется долго, поэтому не будем).

...Современный режиссер, конечно, обращается далеко не всегда к созданным классиками произведениям, но и в опыте создания современного текста на тему из русской жизни XIX – начала XX века тоже важна определенная *идея культуры* и опора на школу.

Миндаугас Карбаускис представил в московском Театре им. Маяковского свое масштабное и умное театральное сочинение. Именно так, сочинением, а не спектаклем, хочется назвать увиденное, где драматическая семейная история вплетена в такой масштаб художественного дарования Л. Н. Толстого, что высится совершенной вершиной в нашей культуре, всеми миру известной как «русский роман». Впрочем, и страстная история любви Софьи Андреевны и Льва Николаевича – это тоже роман. И тоже русский.

В этом огромном, вольном и дышащем пространстве спектакля мало красок. Оттенки пастельно-синего и серого – как печаль увядания – разливаются в спектакле холодностью и строгостью. Впрочем, цветение жизни сегодня на театре вообще плохо чувствуют.

...Дорожные платья героев и женские костюмы выдержаны в «английском стиле» строго очерченной сдержанности. Дымчато-серые огромные колонны мощно уходят ввысь, прорастают в вечность, а потому и не завершены они сценографом Сергеем Бархиным капителями. Разве можно вечность увидеть *законченной* с земли?! И молоденькие деревья, сбросившие листья, корни которых обернуты в тряпичный кокон как перед посадкой (то ли выкопали их из почвы, чтобы сохранить, то ли хранят как символы

памяти, не понимая, что они уже не живые и высохшие) – все это звучит и несет смыслы.

Пространственная партитура спектакля будто говорит нам: жизнь есть акт эстетического и словесного творчества тоже. С этой мыслью будут жить, но и спорить герои спектакля-романа, драматургическая основа которого написана Марюсом Ивашквичюсом (драматург сопрягает историю семейную, факты биографии Толстого с преобразованием их в его творчество – «Анну Каренину», рассказ «Дьявол» и повесть «Детство», – помимо дневниковых записей, воспоминаний). Драматург не позволил себе ни излишней горячности, ни привычного нынче приема *интимизации классики*, – когда снимая глянец, снимают и одежду...

Горизонталь колонн гармонирует с вертикалью: это добротная мебель барской усадьбы (стол, стулья, кресла, кушетка, печка-голландка в белом кафеле), стожок сена с наверху, так что он готов выдержать и зиму; двери в глубине сцены, ведущие туда, в *особенное место* дома, где свершалось чудо преобразования жизни в слово – в кабинет Толстого. К этим дверям не раз будет бросаться Софья Андреевна, агрессивно требуя ласки, любви и понимания. (О большой и сильной работе Евгении Симоновой в главной роли «Русского романа» я буду говорить отдельно.)

Все эти ясные линии в пространственной партитуре спектакля прошивает сценограф красным цветом – сначала он вбрасывается его в спектакль через смешные клоунские красные носы-нашлепки в прологе (что несколько даже и досадно, поскольку весь этот *клоунизм* нынче, увы, – модный штамп), но потом дело выравнивается. Красный цвет появляется будто крик, вопль или стон. Красным платком страсти в начале спектакля будет размахивать в такт пению молодая баба-«дьяволица» Аксинья (героиня толстовского рассказа «Дьявол», в реальной жизни привязавшая его плотью-страстью к себе и родившая от него сына). Потом появятся красно-красные перчатки Анны Карениной (арт. Мириам Сехон), и они не дадут забыть о трагической развязке, какие бы слова любви при этом она не говорила. А красный платок вновь полыхнет в финале, когда немолодая теперь соперница барыни, 75-ти летняя Аксинья, будет терпеть суд над собой Софьи Андреевны Толстой все в том же платке, распавшая и ее, совсем не молодую, воспоминаниями былого и не умея ответить на ее сложные чувства-вопросы. То, что для простой Аксиньи (Т. Орлова) есть природой определенное и простое (общалась, мол, с Толстым, по-бабьи), – то для сложной Толстой культурно-невыносимое.

Романное дыхание в литературе нынче редкость. Таким даром мало кто обладает. Но справиться с огромным словесно-образным толстовским объемом творчества, метаниями жизни и очень длинной семейной историей, заставив работать на театр романное мышление, – тут тоже нужны усилия серьезные. Драматург, режиссер и актеры Маяковки приняли толстовскую и яснополянскую жизнь всерьез, – и это мне представляется важным. Сегодня нам предлагают чаще *«интересно не понимать» привычных классиков*. Тут другая история – театру нравится *«интересно понимать»*.

Кажется, их всех толстовский мир увлек... Ансамблевая игра ровна, актеры вплетают свои роли в общий венец толстовской семьи, который с ходом жизни, увы, превращается в «терновый». Конечно, любое присутствие соразмерности классику требует огромного труда. И нет иного пути: сначала труд копить и копить; потом вкладывать в то неуловимо общее, что овнутряется буквально всеми (от актера до гримера), и наконец спектакль вылетает в мир этаким красивой птицей с легкими и сильными крыльями. У спектакля Карбаускиса есть крылья.

Но самого Толстого как физического лица (персонажа) в спектакле нет. Толстой будет *отражен в других*, он будет жить в них. В жене Софье Андреевне. В Черткове, вцепившимся бульдожьей хваткой в жизнь Толстого (Т. Орлова) и в сыне Льве (А. Сергеев), чахнувшим в тени отца, видящим свой талант скульптора каким-то страшно скромным и «недостойным» Толстого-старшего. А потом, после его смерти, рассказывающим о нем в Америке, между фокусами и номерами певички (эпизод спектакля)...

На сцену будут выведены и персонажи Льва Николаевича: в картинах с Левиным (А. Дякин), в его сомнениях в возможности счастья с Кити (В. Панфилова), и в обретении семейного счастья есть прямая аналогия с самим Толстым, мысль о семье в котором зрела, откладывалась, чтобы потом «разрешиться» браком с Соней Берс.

Но все же есть некая главная высота, а на ней самая важная точка обзора, с которой спектакль расстилается перед зрителем. И это – высокая точка Толстой Софьи Андреевны.

Из своего одиночества, уже после смерти мужа, наследница его художественной силы, заключенной в десятках томов (они огромностью своей займут весь правый угол авансцены) и тяжести его биографии, – из своего одиночества Софья Андреевна Толстая смотрит на свою жизнь. Пролог спектакля и его эпилог смыкаются. Конечная точна (она *одна*) и станет той стратегической смысло-

вой высотой, с которой начнется спектакль. Начнется словами ее: «Я жила в тебе, Лёвочка», «Я устала от тишины чувств», «мы были одно...» А еще закричит она страшно: «Я не та вдова...» Да, горько и отчаянно закричит актриса Евгения Симонова, когда спектакль вот-вот наберет свой ход, разогнавшись в прологе, – наберет как тот самый поезд, под которым погибнет Анна, на котором Лёвушка убежит из дома...

Она «не та вдова», которая и сама еще недавно покидала в истерическом отчаянье свой дом... Она «не та вдова», историю семейной жизни которой современники видели в «Крейцеровой сонате» и сладострастно обсуждали ее... Она не та! Она лучше...

И ей больно.

Как *личное* перетекает в романтные страницы? Как *мучительное и трудное* становится «красотой, добром и правдой»? Как, каким образом *этическое* и *эстетическое* оказываются невозможны друг без друга?

В «Русском романе» эхом отзываются друг в друге переживания Анны Карениной (Вронский и Каренин у постели пребывающей в бреду Анны, любящей теперь их обоих) с проблемой самого писателя, прячущего от любимой жены рассказ «Дьявол» о страсти к Аксинье. Толстой, как известно, плакал, полагая *неизбежной* гибель Анны под колесами поезда, но и сам бежал, чтобы умереть в дороге, на станции Астапово, вмиг прославленной на весь мир его смертью... Правда, сценический эпизод «Анна Каренина. Бред» играется артистами, а особенно М. Сехон, несколько пряно, в стиле томно-приторной страсти, отражая, как мне представляется, нынешнюю эстетическую эпидемию, когда чувство становится чувственностью. А в изломах и изгибах ритмики мизансцен узнается другое время – декаданс начала XX века.

Толстого нет, но есть Левин (точная работа А. Дякина), который вместе с крестьянами косит сено и восхищается их простой речью и простой жизнью. Тут емкие возможности сцены особенно пригодились – тысячи страниц посвящены толстовскому опрощению и омужичиванию; толстовской зависти к народному спокойствию и гармонии естества (как он их видел), а режиссер все тысячи страниц враз вместил в сценическую метафору и точный психофизический жест. Мужики вместе с Левиным делают энергичные взмахи косцов сена, сопровождая их сильным, выдающим довольство собой и трудом, междометием – радостным выдохом: УХ! Кити, как позже и Софья Андреевна, не совсем понимает эту особенную тягу мужа к немислимой простоте, когда перо в руке замещает коса.

Та немислимая полнота жизни, которую созидал Толстой (от Холстомера до Кутузова, от огорченного чувства Агафьи Михайловны, что «божевольный народ – англичаны...», от которых все бесы плодятся, до первого бала влюбленной девушки и бреда умирающего) сегодня нами еле-еле понимается. Мощь и силища национальной жизни, какой вмещал ее в себя Толстой, тяжела современному художнику. Но тяжесть для иных и счастливая.

Софью Андреевну Толстую принято не любить (с этим приходилось сталкиваться не раз). О да, она посмела спорить с великим писателем и мужем; она дерзнула написать свою автобиографию «Моя жизнь» и в ней бесконечно упрекать Толстого. Она вела свой Дневник, корректирующей записи мужа и охотилась за Дневником Толстого, болезненно вычитывая в них его душу, ускользавшую от нее все дальше и дальше. Она готова была не только менять, но уничтожать тяжкие страницы их семейной жизни – потому как желала одного, чтобы ее семейная жизнь предстала перед потомками в очищенном и облагороженном виде. Я всегда жалела Софью Андреевну. Мне кажется, что Евгения Симонова тоже ее поняла, приняла и тоже пожалела.

Счастливое присутствие жены в своей жизни Толстой чувствовал долго, прежде чем все стало иначе: по сути, все сцены спектакля с Левиным и Кити, даны не только так, как написал их Толстой, но так, как их видела и понимала Софья Андреевна. Как Алексею Дякину, Вере Панфиловой, так и Евгении Симоновой удалось удивительно точно это передать нам. Передать, что им, ее Лёвушкой, когда он привез ее в свой дом, было установлено так: семья, личное счастье, хозяйство и только потом – литература. И ему самому, и особенно ей казалось, что навек он установил такой порядок. Толстой готов был личным примером доказывать теорию личного (семейного счастья) как основного и главного для всех людей.

Евгения Симонова семейную тему ведет в спектакле, по сути, одна. Она тащит ее, как тащила на себе этот крест и в реальной жизни. Архитектура роли актрисы сложна, но все же у нее есть главная, своя, партия-тема. Любви и нелюбви.

Ее Софья любит мужа, любит и сейчас – мизансцена, когда актриса бежит к заветным дверям и кричит в них, и зовет, и хочет быть услышанной, в спектакле повторяется не раз, обнаруживая все больше боли в интонациях актрисы. Софья Андреевна Евгении Симоновой – это друг, помощница и противница мужу своему, в закатное свое время проживающая, будто заново и набе-ло всю их жизнь, и до последнего мужнего часа желающая его

любить, понимать, но при этом и чувствующая их трагическое отдаление друг от друга.

И трагизм ее, – рожавшей 13 человек детей, из которых пять умерли в малолетстве (а в семье особенно скорбели об Илюшечке-ангеле, своим рождением вернувшем супругам взаимное согласие); никогда не бывавшей за границей, взявшей на себя в восьмидесятых годов все заботы по хозяйству и издательской деятельности; усердной переписчице набело рукописей мужа, бросившейся вместе с ним устраивать столовые для голодающих и собиравшей для них деньги, – трагизм ее в том, что она осталась навсегда при их семейно-счастливом *идеале начала*, при обильной и согласной личной жизни. **Она** осталась, а **Он** далеко ушел. Ушел в проповедь невиданного опрощения, ушел, бунтуя, к новой Церкви и вере; проповедовал против государства, войны, насилия, собственности. Искренность его блужданий, как и категорический нравственный императив, предъявленный миру, не подлежат сомнению. Парадоксально, но и тогда скандал делал известным: всемирная слава приняла Толстого в свои объятия после запрещения к печати его «Исповеди» в России... **Она** осталась при своей распадающейся на части семье, осталась при Церкви и частной собственности (чтобы кормить детей), осталась верной очагу. Страдающей, болеющей, одинокой. Для понимания концепции спектакля важна сцена «Бессмертие», когда буквально все (живые и мертвые) собираются за общим столом – предупредительные, милые и бережливые друг к другу... Все это показано с «точки», определенной Толстой.

Для Евгении Симоновой Толстой и Толстая, Он и Она – это люди, у которых была подлинная любовь, уже оправдавшая их жизни. А потому афишу к спектаклю (постеру), где лицо Софьи Андреевны закрыто портретом мужа (то ли, по мысли режиссера, она в нем растворилась до полной потери себя, то ли у нее и не было своего лица), – афишу эту Евгения Симонова, безусловно, «переигрывает». Она у актрисы не робкая помощница великому мужу. В тональности роли Симоновой преобладают интонации тревожно-требовательные; эмоциональный диапазон образа объемлен (от беззащитных, как дыхание искренности, интонаций – до гневных в объяснениях с дьяволом Чертковым). Актриса с осторожной нравственной аккуратностью подошла к своей роли: сыграла многое (сердечное разорение от чужих людей и от собственных детей, тягостность любовного чувства, в котором и *тяга* к мужу, но и *боль, и ревность* соперничают друг с другом). Однако актриса не впала в истеризм, которым реально страдала Софья Андреевна (и который иные поиграли бы с без-

дарным удовольствием). Она сохранила своей героине благородство даже в самой унижительной для нее сцене объяснения с Аксиньей... Приятно, что дворянство и его культурно-психологические черты ценятся иногда нашими современниками.

Евгения Симонова сумела передать и не могущее исчезнуть (даже под давлением ужасных обстоятельств) родство с мужем-писателем, и неизбежную свою грубость обвинения «толстовцев», потакающих мужу во всем; и безнадежный трагизм в сцене на полустанке, когда тесный ряд спин не дал ей, умоляющей и раздавленной, проститься с ним на смертном ложе.

Как Софья Андреевна Толстая в артистическом облике Евгении Симоновой – этической и смысловой центр тяжести спектакля, так и Агафья Михайловна Майи Полянской – его русская душа.

Майя Полянская – не «актриса из жизни» (а сегодня это модный тип – *doc-актера*, не озадачивающего себя сценическим преобразованием), но актриса из отменной русской школы. Без нее, Полянской, с ее ласковым говором, с медленно-утешительной манерой выказывать свою доброту в слове, – без нее спектакль потерял бы всякую драгоценную культурную память. Русское простодушие, трезвый и сердечный взгляд на жизнь, в котором сохраняется легко, естественно и ясно дух семейственности, – все это вмиг узнаём и чувствуем в ней. Как радостно было это узнавание корневого типа в актрисе, каждое слово которой как-то уютно устраивалось в сопереживающей душе: вот такая-то Агафья Михайловна, хранительница правильного понимания жизни, бесконечно сопереживающая своему любимому барину, – вот такая-то всегда окажется рядом в нужный момент, все и всех понимая сердцем. Левин вот ворчит, мол, развели тут роскошь, топить столько комнат... А она в ответ: «Если топить перестать – это уже тревожно... А если топится – ждется. Я так понимаю тепло!» Тонкое чувствование! Тепло печное так запросто перетекает у нее в тепло человеческое. Она вместе с Левиным ждет его счастья, но и незаметно подталкивает, направляет к нему. И эти сцены (Дякина и Полянской) – одни из лучших в спектакле. Без их добродушной человеческой красоты исчезла бы и сама особенная толстовская интонация. Толстовский идеализм.

Органика – она и есть органика. И никакими приемчиками и приспособлениями ее не заменить. Образ высшей толстовской пробы создала Майя Полянская – точной простоты, красоты и чистой ясности характера. Это наш идеальный тип. И есть еще актрисы, которые удерживают его в культуре. Слава им. Слава Майе Полянской.

Критик Татьяна Москвина недавно сокрушалась, что современность (в лице драматургов и режиссеров *не массового эшелона* в культуре) не любит семейной истории, семейственности как таковой. И я соглашусь с ней.

Но мне кажется, что семейственность как ценность как раз есть в «Русском романе»: пусть не весь ее громаднейший толстовский объем доступен театру, но все же, она есть.

В эпизоде «XX век. Дьявол. Изгнание» публика смеется. Смешно нынешней публике, что Софья Андреевна бросилась к самому простецкому батюшке (С. Удовик), позвала его в дом выгонять бесов и кропить святой водой углы, да и брызнуть на этого *дьявола Черткова*, вывалившегося смешно из шкафа. (Режиссер ставит сцену без наглой иронии, но в стиле, так сказать, народного обряда – *наива*). Черткова муж при себе держал аж 27 лет, и который, конечно же, нагло стоял между супругами (впрочем, дневники Толстого он сохранил, не дав их переписать С. А.). Смотреть очами веры на эту сцену зрители нынче не могут (хотя, полагаю, что будут в зале и другие).

Я же хочу сказать и еще об одном скрытом христианском послании нам от Толстых. Его и ее.

Молоденькой, 18-ти лет привез Толстой в Ясную Сонечку, ставшую женой. А там ее встретила беременная от мужа Аксинья... Ранили ее. Навсегда.

И еще выложил Толстой ей все свои Дневники, – все срамное подполье своей души в порыве неуместной, жестокой и отвратительной искренности. *Нравственное христианское богословие нас оберегает от такой жестокости*. Толстой, вместо глубокого личного покаяния, то есть тотальной чистки своей души и своими же силами, – Толстой переложил и этот труд, и этот грех, и это свинцовое знание мерзости на юную жену. Он потребовал, по сути, разделить с ним это убийственное знание и переживание его блуда. Но она-то была юной, чистой, наивной, незащищенной. Она понимала любовь иначе. И что получилось?

Травма. Навсегда.

И только спустя десятилетия Лев Толстой озаботится «половым развратом», «и законности, и радости воздержания»... В «Сне смешного человека» герой, наверное, вот так же примерно развратил всех жителей счастливой земли...

Этот момент толстовской истории в театре, кажется, поняли – подобрали ключ к семейной драме. Акцентировали его как чреватый тяжелым будущим пожаром, который было не уже не затушить.

Потому и будет Софья Андреевна всю жизнь ревновать писателя не только в Аксинье, но и к литературным героям (а эта ревность все время живет в образе, созданном Евгенией Симоновой – она мучительно борется с ней, но и не в силах справиться с ней).

Эгоистично-болезненно полагает Толстая, что это с нее, с их общей жизни списаны и Кити с Левиным, и Анна Каренина с Вронским, и «Крейцера соната» с «Дьяволом». Ошпаренная в первый миг совместной жизни душа, так и не сможет больше воздвигнуть спасительного расстояния между любовью и страстью в жизни, и между ними же – в литературном творчестве мужа. И чтобы доказать всем, что она «мало похожа на жертву», что она не причастна к событиям «Крейцеровой», она поехала **демонстративно хлопотать** о разрешении повести к печати в России... Бедная. Она мучительно *разводила* себя с повестью, а та, с обратной силой, буквально прирастала к ней как новая кожа – и в глазах всех, да и в своих собственных тоже...

Они прожили вместе 48 лет. Но любовь-страсть и ревность с начала супружества сопровождали их жизнь. Даже и через 28 лет она писала в своем Дневнике: «Сегодня я себя поймала на очень дурном чувстве. Я, как пьяница, запоем переписываю его дневники, и пьянство мое состоит в волнении ревнивом там, где дело идет о женщинах». Она была в такие моменты некрасива. И понимала это. И ничего не могла поделать с собой, измучив себя и его.

Актриса, красивая от природы, *некрасивость* своей героини играет упорядоченно: все страдания и метания героини вполне во власти Симоновой [мне кажется, что «новые» (алогичные) методы игры, внедряемые в современный театр, тут не помогли бы роли].

А он, напротив, повернул свою жизнь в сторону проповеди воздержания и опрощения. Она становилась чужой ему по духу, но вот по плоти оставалась единой – даже и тогда, когда он проповедовал «половое воздержание»... Он не мог понять ее слов о том, что «последней повестью перед лицом всего мира *так* больно мне сделал, что счесться нам трудно. Его орудия сильнее и вернее...» Представляете, каково это, быть (чувствовать себя) **раздетой, униженной и выставленной** на мировое обозрение! А он-то писал ради проповеди целомудрия...

Это русская школа – присутствие в спектакле *moralia* как *усвоение сопряжения* давнего и нынешнего. Эта явная сторона классики, пожалуй что, гораздо более важна, чем «обратная сторона Луны»...

Если идти от **своего корня** (своих школы и наследия), то и материал **другой культуры**, который осваивается, только обогаща-

ет современный театр. Так, **Егор Перегудов** поставил в 2017 году выпускной спектакль «Сто лет одиночества» (по одноименному роману Маркеса) актерского курса ГИТИСа-РАТИ, и спектакль стал событием для театральной Москвы. А теперь спектакль взят в афишу Студии театрального искусства, созданной и руководимой Сергеем Женовачом (с 2018 года и художественным руководителем МХТ им. А. П. Чехова). Сложный мир Маркеса глубоко-интимно пережит молодыми артистами. Еще Петр Плавильщиков говорил, что «русский человек обладает неудобопостижимой способностью все понимать». И Маркес понят, прожит. В каждом образе – власть живой жизни, с ее мифологией и постоянно нарушаемыми границами между миром живых (нижним) и миром мертвых (верхним). Тут в каждой роли необходимо вырвать из власти романного поля, наполненного всяческими избыточностями, только нужное и обязательное. И тогда спектакль и актер в нем станут тем же, чем трещины на разбитом стекле: сходящимися и расходящимися одновременно. «Вселенское произведение» Маркеса они освоили с той же решительностью, как если бы прыгали через огонь. Тут нельзя испугаться...

Два вечера длится спектакль: вечер первый – восхождение рода, становление жизни, пронизанной молодым эросом в любви и даже в войне (как у полковника Аурелиано). Вечер второй – бесконечно-тягучее одиночество, исчезновение, снисхождение рода Буэндия с лица земли, из Макондо.

Пыль как прах; пыль, как теряющая плодородную силу земля; пыль, как мельчайшая частичка жизни в космосе, – пыль в этом спектакле все время «действует» (она оказывается в руках, когда вспоминают кого-то, ей становятся мертвые бабочки, в нее превращается высохшая кровь и человеческая старость). Вообще в этом спектакле большую нагрузку несут «первоэлементы мира» – **земля**, которую едят и которая кормит из рода в род; **вода** (заменяющая слезы и текущая как жизнь «сквозь время»; иногда вода, превращающаяся в лед, куски которого в отчаянии будут разбиты на мелкие осколки во второй части спектакля), **свет** (все проемы дверей тут размыкают пространство в даль, в чужой мир – из которого то появится как черт из табакерки Франсиско, живущий триста лет или, там вдруг возникнет воображаемый театр), **воздух** – он так «дышит» и так силен, что качает человеческие фигуры (в спектакле не физическая сила, но чувство героя перемещает его в пространстве, как и взгляд одного как магнитом физически притягивает другого – эти простые «фокусы», выполненные четко и придуманные мастерки,

отлично работают на маркесовское перевертывание мира, родственное и нашим сказкам).

В этих славных артистах – Льве Коткине, Дмитриии Матвееве, Марии Корытовой, Никите Исаченкове, Екатерине Копыловой, Елизавете Кондаковой, Данииле Обухове, Наде Кубайлат, Айдаре Заббарове, Антоне Ефремове, Арсении Симонян, Дарье Муреевой, Яне Обросковой, Александре Николаеве, Константине Маховикове, Варваре Насоновой, Александре Медведевом... – в этих молодых артистах нет ничего стертого и повседневного ни в одну минуту сценического пребывания. Театральная эстетика Егора Перегудова вся *упирается в актера* – и это важно. И это свидетельствует о вечной неисчерпаемости природы творчества-игры, как и самого человека. Актерская живая телесность – это не только тончайшие токи психологий – образов – родовых примет Буэндия, но и сгущенная значимость поэтики. Реальность, сдвинутую Маркесом, тут передает не сценография, а непосредственно актер, телесность которого становится символичной, поэтической, фантазмагоричной (но не натуралистичной). Сценические композиции, в которых предстает все семейство (это или коллективное фото – дагеротип, или сцены похорон и свадеб) выстроены просто отменно. Очерченность пластическая и оптическая ясность в последней из них – финальной – выглядит торжественно и скорбно. Женские головки, склоненные на плечо мужчинам, руки, удерживающие друг друга, позы-прикосновения родства и связанности – ну просто панорама с древних фресок, сюжеты которых заключены в скорби и прощании с жизнью. Длинный-длинный саван *превращается в душу*, улетающую в мир верхний. И вообще мир реальный и воображаемый легко смешиваются. Сам актер становится «порождающим источником» нового смысла. Кувырки, переворачивания друг подле друга, перекатывание друг через друга, хождения вспять как воспоминание о жизни в обратную сторону, к ее началу – все это не только остро сдвигает смысл, но обостряет взаимную человеческую связанность. Теснит человека к человеку. Прижимает. Впечатывает друг в друга судьбы, жесты и слова.

В спектакле часто меняют положение те нормальные позиции мира и человеческого тела в нем, которым свойственно пребывать в горизонтальном пространстве. Стол, например, обычно стоит параллельно земле. А здесь он как колонна: уходит вверх, в вертикаль: и сидящие за столом тоже уходят вверх. Такое было возможно в наивной живописи, не знающей перспективы... Актеры бегают по стенам и потолку, взмывают вверх в любовных мизансценах,

и с явным удовольствием участвуют в создании комических иллюзий, – как с бесконечно длинным, «вырастающим» прямо на глазах публики, телом основателя Макондо или с веселыми песнями «по случаю», придуманными самими артистами.

Нарядный в характерах, страстный, дерзкий, гудящий **родовой рой** Буэндиа (звуковая и шумовая жизнь спектакля «подражают природе») скрепляет все же она – Урсула. Героиня Марии Коритовой вобрала в себя всё и всех. Актриса, живая как ртуть, цепкая как плющ, острая глазом, хрупкая и смелая, натиск жеста и слова которой придает порядок миру и дому – Мария Коритова развернула такую историю, в которой и смешная эйфория молодой любовной поры, и роковая вечная забота об источающемся времени рода стала фундаментом одной важной идеи спектакля. **Жизнь – это память.**

Егор Перегудов не побоялся нагрузить актеров, облачить в одежды трудного и радостного творчества, – большая философия жизни и смерти, большой шестичасовой театральный обряд-спектакль, большое романное дыхание, укрощенное актерской «внутренней механикой» стали таким же большим и «простым» чудом для нас, как лед, впервые увиденный Хосе Аркадио Буэндиа и его сыновьями...

Конечно, этот спектакль играется по-русски. Это *наш* опыт переживания мира Маркеса, в котором и театр, и зрители, смотрящие спектакль, увидели прежде всего то, что *близко нам*. И такой правильный по своей природе ход (начинать эти поиски родства, согласия со своей природой – всегда обеспечивает творческую подлинность) позволяет понимать увиденное на очень глубоком уровне души.

Итак, режиссерам интерпретационного театра, воспитанных русской театральной школой и относящихся к ней с доверием, присущи такие свойства:

- отношение к театру как к искусству и этико-эстетической практике, когда режиссер сам отвечает за концепт своего театра в целом, и в каждом отдельном спектакле (имя самого Афанасьева или Федотова, например, становится при этом «маркой» театра, патентом на художественное качество);
- ориентация на актуальные смыслы и такую «проблемность», которая позволит (если не решить, то поставить) средствами театрального искусства серьезные философские и социальные вопросы (театр для режиссера – это способ его мышления и на эти темы);
- ориентация на новаторство формы в той степени, насколько она работает на смыслы; при этом оригинальность режиссерско-

го языка тесно связана с природой его актеров. Форма спектаклей подчеркнута ясная – она свидетельствует как раз о сложной конструкции спектакля, сложность которого всегда связана с актером. Это – *кодированная простота*, это «простота от противного», – вытекающая из образной сложности спектакля; при этом смысловая неоднозначность (двусмысленность) для режиссера не является позитивной категорией;

- стремление наполнить сложными комплексами смыслов любые элементы театральной изобразительности: от движения актера, сценического жеста и мизансценирования режиссерских ходов до звуковых, световых, и цветовых решений;
- отказ от тотального контроля над актером, сотворчество с актером, поощрение актерской импровизации;
- предпочтение классики и такой современной пьесы, в которой бы личность не «равнялась нулю», но все же была бы способна понимать и воспроизводить некие культурные и этические ценности; при этом рефлексии героев на сцене всегда абсолютно открыты для публики (нет шифрования, нет многоточий и дурной бесконечности множащихся смыслов);
- принципиальная маркировка своего искусства как «русско-го театра» (или ориентация на его художественную школу), глубинные смыслы и высокий художественный дискурс которого могут быть интересны и представителям иных культур (степень их понимания спектаклей, например, Афанасьева – это уже другой вопрос).

2.6. «Ноша Ивана» и русская идентичность

Возможно ли сегодня оформление «идеального типа» русского театра, каким было сценическое искусство Московского Художественного в дореволюционный период? Конечно, речь идет не о стерилизованной творческой жизни, лишенной противоречий, но о *такой художнической позиции*, с которой жизнь и русский человек в ней понимаются в контексте национальной культуры.

Сегодня, как нам представляется, существуют серьезные причины для активного развития модели национального театра, как искусства, ставящего своей задачей решение собственных (а не заимствованных у европейцев) культурных проблем; как искусства, ориентированного при этом и на новацию. Место «высокого интеллектуального дискурса» в отечественном театре в основном занимают театральные практики в той или иной степени ради-

кальных режиссеров (Богомолова, Серебренникова, Юхананова, Клима, Кулябина). Но они, занятые идеей *«индивидуальной режиссуры»*¹⁶⁴, авторства и эксперимента, совершенно не озабочены настоящими интеллектуальными проблемами. Говоря современным языком, Станиславского волновала проблема «выражения сложных культурных идентичностей», начиная с «Царя Федора Иоанновича» (Станиславский же воспитал в результате своего зрителя на образцах «настоящего театра»).

Группу названных режиссеров (а им подражает и провинция) совершенно не интересуют никакие национальные культурные практики. Так, театральный язык Б. Юхананова – своеобразная театральная графомания, когда все хочется продемонстрировать и нет воли совершить выбор¹⁶⁵. Сам он *это* называет «новая процессуальность», а критики подтверждают: «...Текст спектакля невозможно было рецензировать без гипертекста всей жизни харизматичного автора»; к тому же критика, посвященная в гипертекст жизни и говорения о своих спектаклях режиссера – эта «группа избранных (посвященных) *апостолов новой театральной религии*, которую сам Юхананов именуется «новой процессуальностью», видела одну реальность, а многолюдная группа профанов – совсем иную». Но наш взгляд, эта уже *культура секты*, и продавать в таком случае билеты «профанам» – в большей степени совершать аморальный жест. Впрочем, предлагаемые правила игры в «Электротеатре» Юхананова вне морали. И это говорит апологет юханановского спектакля: «Иногда, сам Юхананов тоже кричит ослом. На моем спектакле (опять этот “спектакль”!) он вдруг сообщил залу, указывая на своих артистов: “Это все поддельные ослы, настоящий осел тут только я!” То есть он и Изида, и осел. Ну о’кей. А кто еще? Джокер? Трикстер? Иллюзионист? *Imitator Dei*? Последнее, возможно, самое верное.

¹⁶⁴ Сегодня появилась целая когорта режиссеров, которая закончила Школу индивидуальной режиссуры Б. Юхананова в «Электротеатре Станиславский».

¹⁶⁵ «Новая процессуальность» – это когда нечто, называемое спектаклем, не имеет начала, середины и конца, то есть композиции, структуры, хорды, но и понять ее уже нельзя БЕЗ пояснений режиссера. То есть такой «спектакль» сам по себе не имеет собственной природы БЕЗ комментария к нему. [Юхананов Б. Разговор о новой процессуальности См.: <https://borisyukhananov.ru/archive/item.htm?id=3716>]. Собственно режиссер тут выступает в роли перформера. «Золотой осел» Б. Юхананова идет пять дней подряд (состоит из *модулей и композиций*). «Золотой осел» представлялся то «открытой репетицией», то «разомкнутым пространством работы». Я бы вообще назвала *это нечто* симулякром, а не спектаклем.

У «имитатора Бога» нет ничего святого. У Юхананова тоже» [14]. Обратим внимание, что «режиссер-теург» и «жрец», проповедуемый в театре Серебряного века «вытеснял» собой Бога, взбираясь на Его место. Сегодня все технологичнее: перед нами «имитатор Бога».

Совсем не я, а они сами (режиссеры и их критики-апологеты) вынули себя из пространства *нового русского театра*, куда я отношу Сергея Женовача и Сергея Афанасьева, Римаса Туминаса и Уланбека Баялиева, Александра Коручекова и Анну Бабанову, Евгения Гельфонда и Дениса Бокурадзе, Сергея Федотова и Егора Перегудова, как и некоторых молодых учеников Афанасьева (Анну Зуеву, в частности).

Я настаиваю на необходимости осмыслить движение «нового русского театра» XXI века и увидеть те основания, на которых он оформлялся.

Мне представляется, что все названные режиссеры «зафиксировали» в своем творчестве восприятие «русского театра» как феномена, тем самым сыграли важную роль в репрезентации русской идентичности в особых исторических условиях (*после СССР*). Они отразили и актуальное состояние самого театра, его нынешнюю «наличность».

В те два десятилетия, когда разрушение структуры «советской культуры» и активное заимствование практик европейской культуры определяло «содержанием искусства», в творческую деятельность названных мной режиссеров была «вписана», повторю, *идея культуры*.

Вместе со свободой (а на миф о некоей абсолютной европейской свободе попались большинство сторонников радикальных перемен и прозябающих в рутине режиссеров) хватанул наш театр и жадно заглотил *парадигмы мультикультурные*, что у нас в реальности стало денационализированностью, открытостью, разомкнутостью и *антилогоцентрическими средствами выразительности* (работало тела, инстинкт, низ, голизна, откровенные имитации совокуплений всех сортов и цветов, ну а «душа» вообще не интересовала, и режиссер оставался равнодушен и глух к существованию актерского дарования, то есть к тому, что и составляло в актере личность).

Вместе с тем новый русский театр (как, впрочем, и новая русская литература, но не *имитация их*) оставался и остается вне поля *достаточного внимания* – достаточного, чтобы увидеть *такие аргументы*, что сделало бы интерес к нему исследователей основательным. Какие интеллектуальные «ходы», какая система образов, какие

сценографические решения и актерская стилистика позволили бы нам описывать и представлять их творчество как «русское»? Сегодня задача поиска и позитивного утверждения оснований русской идентичности¹⁶⁶ по сути дела в культуре не поставлена как сознательная¹⁶⁷: тем не менее, я полагаю, что творчество названных мной режиссеров дает основание говорить о том, что они смогли на языке эстетических практик (в своих спектаклях) актуализировать целый комплекс культурных представлений, современных и исторических парадигм, связанных с высокой русской культурой.

Исследователь и сам все время учится читать памятник культуры (классику). Именно опыт понимания классики (литературы, русского психологического театра) позволяет нам вспомнить о *нашей способности к сопереживанию, к сочувствию*. В них проявляется **нормальная природа** человека. И очень весомым аргументом являются, например, письма зрителей в Московский Художественный театр, где зрители олицетворяют чеховских героев с собой, со своими братьями и сестрами, которые «просто вылитые» дядя Ваня и три сестры Прозоровы¹⁶⁸. Итак, **понимание другого «достигает-**

¹⁶⁶ Европейская идентичность, сформулированная в европейской культуре 90-х годов, например, опиралась на формулу «единство в разнообразии», «большого европейского дома», «европейского проекта», незыблемости права, гарантирующего рамки личной безопасности и пр.

¹⁶⁷ Здесь мы исторически задавлены то революционным интернационализмом, то современной «открытостью» и глобализмом, борющихся с тем, чтобы поддерживать источник культурного развития нации на ее собственных основаниях; то страхом национализма, что особенно контролируется в нашей культуре (чтобы этот страх национализма всегда был в актуальной форме).

¹⁶⁸ Например, доктор П. И. Куркин писал Чехову о спектакле «Дядя Ваня»: «Перед нами с чрезвычайной живостью встала деревенская глушь с туземными и пришлыми элементами, с тоскою и скукою, охватывающими одинаково всех, как торжествующих в жизни, так и униженных. <...> Конечно, дело не в морали, которую формулирует Соня. Совсем напротив. Многих, быть может, оттолкнет эта мораль в наши дни. <...> Дело мне кажется в трагизме этих людей, в трагизме этих будней, которые возвращаются теперь на свое место, возвращаются навсегда и навсегда скывывают этих людей. И дело еще в том, что огнем таланта здесь освещена жизнь и душа самых простых, самых обыкновенных людей. Все улицы переполнены этими простыми людьми, и частицу такого существования носит в себе каждый. Поэтому, при виде последней сцены, когда все уехали, когда наступают самые бесконечные будни со сверчками, счетами и т. д., я почувствовал почти физическую боль – и, казалось, лично за себя. Кажется, от меня все уехали, я сижу и щелкаю счетами» [31, с. 113].

ся в сочувственном сопереживании без отождествления с ним и без разделения с ним. Личности не сливаются. При попытке понять другого, мы пытаемся отождествиться с ним, чувствовать, как он, – но я никогда не узнаю, как чувствует другой. Но, тогда как же мы все-таки понимаем друг друга? Должно между нами быть третье начало, То Начало, которое превосходит мое бытие и бытие другого» [2]. Для религиозного типа сознания естественно, что «Я и другой открыты в третьем, и только через него мы можем быть открыты друг другу. Я – образ Божий и ты – образ Божий» [там же]. Но этот тип понимания значим и в классической культуре. Понимание друг друга через общее понимание **третьего как центра**, – существенная черта русской идентичности. *Третьим* в нашем случае оказывается Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой. Классики.

О врачебной (целительной) силе русской классики мы уже здесь говорили не раз. Воздействие искусства классического (высокого) сегодня по-прежнему ничуть не уменьшилось – Пушкин не стал «скучнее», «мельче», «проще». Это мы, разлученные с ним, стали мельче, проще, скучнее. Без культуры нет нации – но если нация не живет внутри собственной культуры, не практикует в понимании классики, она, конечно, перестает в ней нуждаться. И вместе с тем человек свободен. Он может не практиковать в понимании классики и в умении быть христианином, но, напротив, стать культурным туристом, уровень впечатлений о культуре которого не поднимается выше сериалов. И все же...

Классика – это тонкость миропонимания и мирочувствования, «колоссальная емкость», высота «богосозданной человеческой личности», терзвость и мужество духовные, способность к преодолению гнили и разложению в искусстве, она вырабатывает иммунитет против суррогатов духовности. Сегодня и у нас, кажется, начинают понимать, что отказ от культурной идентичности губителен (культурная идентичность, заключенная в классике – это огромный национальный резерв выживаемости и отказ от нее губителен для русских). Современность «привнесла» и пытается «встроить» в русскую культурную идентичность элементы европейской культурной идентичности, например «законности», «правового регулирования», но при этом, евроцентристы в нашей культуре совершенно не готовы к тому, что следует из этих «элементов». То есть «незыблемость правового регулирования» следствием своим имеет в европейской парадигме и **жесткое** соблюдение закона (иногда и пожертвование частью свобод – вплоть до того, что на весах идентичности личная безопасность может перевесить личные свободы).

Понятия «индивидуальной личности», «гражданского субъекта», «гражданского общества» жестко заданы и жесткость их компенсируется другими механизмами культурной идентичности – такими как публичная вежливость, учтивость, приветливость, ненавязчивость, удобная повседневность, рационализм и технологичность.

В нашу культурную идентичность все эти «понятия» встроены как-то «боком». «Европейское» желание уповать только на закон, приводит к совершенно хладнокровному нарушению закона (например, закон о нецензурной лексике в публичных местах в современных театрах привычно нарушается, причем весьма регулярно и это – явление *обычное*, за которое никто никогда не наказывает). При этом *компенсаторные механизмы* у нас тоже иные: мы уповаем, что под «казенным мундиром тоже бьется сердце», а «под казенной фуражкой – можно обнаружить незлобливость», позволяющую «стражу порядка» регулировать конфликты, опираясь не только на букву закона, но и на *помощь традиции*.

Мир мягкости, сострадания, *мир чистых, величественных византийских форм и греческой библеистики* (церквей и соборов, крестных ходов и христианских праздников, искусства иконописи) даны каждому русскому человеку в церковнославянском и русском (пушкинском) языке, в окружающей нас древнерусской архитектуре, в классической литературе, в традиции и русской философии *полагать самым дорогим – душу*.

Можно поставить вопрос и так: признание того, что вершиной национального театрального искусства был Московский Художественный театр, стало в современности проблематично, но сама эта «проблематичность» указывает на нашу собственную ущербность, но отнюдь не на то, что искусство художественников было не классически-национальным. В сущности, Московский Художественный театр, как и Малый, – это две вершины национального театрального искусства. Наша театральная классика века классиков – XIX-го.

Идея МХТ в XX веке – длинная, сложная и довольно трагичная. С одной стороны, желание «забыть систему Станиславского», нежелание ценить русскую актерскую школу демонстрируют усталость современной театральной культуры от своего великого и великолепного прошлого. *ЧАЙКА*, помещенная на занавесе театра, стала символом этого прошлого. И кажется, она сама все тяжелела и тяжелела с ходом истории, превращаясь в неподъемную мраморную чайку-монолит. Современному режиссеру и актеру, вступающему в профессию уже с этой чайкой на руках (с этим эстетическим и

смысловым грузом прошлого) часто трудно ее держать. Мера усталости от величия – отказ от него. Так проще.

Но, как видим, далеко не все режиссеры способны к такому отказу. Те же, что тащат всю свою творческую жизнь эту *мраморную чайку (капитал русского театра)* и способны удерживать в современном театре *дух творчества*, – вознаграждаются за терпение. Они обретают утраченную многими *театральную родину*, централизованное присутствие которой в искусстве Художественного театра было образцовым.

Тогда и *система Станиславского*, и *школа переживания*, и *действенно-смысловой метод работы над спектаклем* – **будут обретением лучшего прошлого**. Но и у этого пути театральной памяти есть своя техника, свои правила, которые нужно пытаться описать современным языком.

Мы, говоря о «живом театре», попытались пройти «места памяти», столь значимые для русской театральной культуры в целом: работа с актером, смыслоцентризм, словослышание, слововосприятие, признание идеального пространства в человеке и реальности, идея любви, и, конечно, знаменитая «формула Станиславского» о сущности театрального искусства как «жизни человеческого духа», заключенная в разнообразии личностей и местностей.

Я называю *«ношей Ивана»*¹⁶⁹ такую способность людей театра, в которой сочетаются обладание нашим «лучшим прошлым» с многообразием культурных значений современности, с культурной нагруженностью взгляда (зрения), с умением не поверхностно, а глубоко проблематизировать прошлое и настоящее.

Смыслоцентризм и словоцентризм – опоры русского театра, хотя, безусловно, и для него (хотя и сказал это Гегель) «форма столь же существенна для сущности, как сущность для самой себя» [28 с. 45]. Стремление найти исток, связать свою личную память с исторической и *культурной памятью* предшественников мы видим, например, в спектакле «Живи и помни» (2017) Валентина Распутина, поставленным в «Мастерской» (СПб) *Григорием Козловым*. В нем заняты молодые артисты, для которых события, происходящие в сибирской деревне 1944 года – это уже далекая история.

Какова же «ноша Ивана» в этом спектакле?

Прозу нынче ставят охотно, часто не подбирая сценического и драматического эквивалента – «проговорочный» стиль читки, мод-

¹⁶⁹ «Ноша Ивана» – это мой культурологический термин, в котором имя «Иван» понимается как архетипическое, изначальное, корневое (от корня растущее).

ная языковая небрежность (на театре она соотносима с новейшей тенденцией *писать так, как слышим*) – все это будто бы каким-то особенным образом *натурализирует* театр, делая его формат «неотличимым от жизни».

А между тем искусство есть *сила испепеляющая* – оно как раз для простой физиологической обыденности просто убийственно. Собственно, именно это качество искусства как преобразующей и испепеляющей силы и создавал Станиславский. А потому модное ныне словечко «физический театр», пропагандисты которого, как всегда, не дают ему определения, противостоит, на мой вкус, именно искусству.

Трудно не быть признательными режиссеру спектакля «Живи и помни» Григорию Козлову – он не *преобразовал в натуральность* прозу Валентина Распутина так, что мы в его слове уже бы и боли, и глубины бы не чувствовали. Чувствовали. И те, кто Распутин всегда любил и понимал. И те, кто, пожалуй, не читал, но на спектакле вытирал слезы.

Ничего такого специально-утрированного о «советском времени» в спектакле нет. Советизмы любят радикальные новаторы. Черное пространство войны – Великой и Отечественной, которая уже подошла к тому рубежу, у порога которого стоит победа – сценограф Николай Слободяник увидел и осмыслил как пространство трагическое. Висят восемь пустых колыбелек, напоминающих, одновременно, и черно-серые детские гробики; позванивают привязанные к ним колокольчики, но им отвечает молчание. К этим не рожденным, съеденным войной детям, добавится и сын Настёны... Лодка, которая в финале спектакля будет поставлена вертикалью, уплывающей не в даль, а вверх, в вечность, – лодка станет трагической рамкой, в которую войдут и встанут бок о бок как на старинных семейных фотографиях Андрей Гуськов и Настена. Навсегда. Чтобы помнили. Но эта же мизансцена будет вызывать в нас и иные ассоциации – заставит «увидеть» и вместе во гроб положенных святых Петра и Февронию, покровителей семьи.

Сила любви равна силе искусства.

Если, конечно, это любовь и искусство.

Современный театр не видит в Великой Отечественной войне *народной* трагедии. Пафос отечественности и мысль о народности чаще всего изымается из нее при сценических интерпретациях. Но если мы живем *после такой Войны*, то вынуть народное измерение из нее просто невозможно, даже если и очень хочется. А многим вольно или невольно хочется вглядываться в «приватного челове-

ка», в войну как коллективную травму (западная концепция, вбитая в творческие головы почти что кувалдой), в психологию травмированной личности, которая со своей частной правдой противостоит государственной и народной правде о войне.

Конечно, культурный контекст категорически изменился со времен издания в 1974 году повести Валентина Распутина. И главные изменения произошли не только вокруг народа, но и вокруг личности. Нынешняя «личность» «с пеленок знает, что у нее есть права человека», но никто ей не сказал, что быть «вполне человеком» есть огромный личностный труд.

Обращение к опыту, запечатленному Валентином Распутиным, сегодня как никогда важно. Важно потому – и в «Мастерской» это смогли понять и сыграть, – что перед нами *настоящие личности* из народной среды. Андрей Гуськов и жена его Настена. Их играют Алексей Ведерников и Арина Лыкова. Играют со всеми глубинными измерениями, свойственными личности: самосознанием, которое позволит им сделать тот или иной выбор; не абстрактной, а именно деревенской психологией; с нравственной ответственностью как свойством личности.

Перед нами *народная личность*, которой в равной степени обладали дворянин Александр Пушкин и его герой Савельич, деревенский интеллигент Валентин Распутин и его Настена, где «личность есть первое основание». Но чаще не желает ей (я как народной личность) принадлежать современный театральный деятель (Редки те, кто сознательно лелеет в себе этот разрыв – гораздо больше тех, кто чаще всего попросту не умеет и не знает, как обрести для своей творческой личности эту высокую меру).

Вслед за Распутиным театр исследует надрыв души дезертира Гуськова – надрыв, который только потому и случился, что все, что было ценного для героя становится друг против друга в неразрешимой сшибке. Алексей Ведерников не жалеет для своего Андрея интонаций грубоватых, рвано-мятущихся, волчьей тоски как следствия освобождения от груза войны. Когда его герой воет полволчи – это обозначается актером тем тупиком, который губит его героя как человека.

Андрей еще прежде Настёны убил себя – когда выбор делал. После ранения он не вернулся на фронт, а потянулся к семье («только глазком увидеть») и, став дезертиром, он стал и изгоем. Преступил. В народной трагедии не удержался – в минуту слабости освободился от нее, а потому его остановившееся на себе сознание (урвать кусочек радости в этой тяжелой неподъемной затянувшей-

ся войне) – остановившееся на жалости к себе сознание разрушило и его самого, и их общую жизнь с Настёной. Трагически несовместим в годы всеобщей трагедии «габарит личности», выпадающей из общей беды, с утопически-слабым расчетом на «простую человеческую радость». Так пала его душа.

И нет больше нет выбора без зла.

Вообще внутренняя логика роли – как испытание пределов человеческого – предъявлена режиссером, выстраивающим с артистом роль, во всей смысловой силе не только в этом герое, но в каждом. Героя Ведерникова буквально раздирают два ценностных мира. С одной стороны – это связи народные. А народ весь на войне с фашистами! С другой – это связи семейные. Деревня, семья, жена – тот близкий мир, что составляет часть его личности. Во время Отечественной войны народное и личное внутри человека могут занимать только одну правильную позицию: подчинить свою личность тому, что больше тебя. Выпадение Андрея из общей судьбы-беды и делает его преступником, и уже не люди, а война определяет меру его вины. Наказанием он станет сам для себя, когда будет уже отрезан и от Настёны (после ее добровольной гибели). Ведь она после его дезертирства оказалась той единственной живой душой, которая ему «дышать давала». Дуэтные сцены артистов тут как раз об этом – об общем дыхании, о страшном опыте преступления, через которое вдруг (от противного) так кратно и ясно раскрывается богатство человеческой природы и в жене, и в нем самом.

Андрей и Настёна в центре спектакля. Но трагедия ее и трагедия его – разные в сущности своей. У каждого из них после бегства Андрея произошла перемена жизненного статуса, но тоже – по-разному. Их большие парные сцены – просто вольная воля для артистов. Они играют предельно-концентрированно, но и смело. Измученный войной, тяжелый в слове, взгляде, чувстве Андрей *Алексея Ведерникова* и рядом – чистая, светлая, смелая, но и страдающая Настёна *Арины Лыковой*. Их актерское взаимодействие только для того и ведется столь подробно, чтобы на наших глазах происходила взаимная человеческая выплавка героев. Настёна движется через ужас первой встречи, к принятию этой тайной от всех жизни с скрывающимся мужем, к обретению внутри трагедии своего полного счастья, когда муж острее, чем прежде, увидел ее *личностную* красоту и силу. Настёна движется от надежды стать матерью – к гибели в Ангаре. Гибели потому, что ее сын, если будет рожден, навсегда останется с клеймом Каина – «сыном предателя». Стыдно. Невозможно.

Нет выбора без зла.

Проще всего было режиссеру решить (и так решали не раз), что Андрей Гуськов, совершая преступление (дезертируя из армии во время войны) делает жену свою Настёну (он только одной ей открылся) невольной соучастницей и губит ее вслед за собой. Видели мы Настёну на театре и забитой деревенской недотыкомкой, изъясняющейся в основном междометиями¹⁷⁰.

Нет, Арина Лыкова играет свою героиню радостной, как ни парадоксально это звучит, ее не разъедает обида на судьбу: мы знаем, что было у нее сиротское детство побирушки, что от голода умерла вся семья, что в довоенные годы она любила мужа робко, виновато – не могла родить. Арина Лыкова играет в героине достоинство (а не забитость) – она принимает свою судьбу как уготованную ей, только ей, трудную долю-участь. Страдание в ней не затмевает радость, в том числе и радость долга.

Благодушная гуманистическая мысль о том, что люди в деревне не уберегли Настёну, а «свои же друзья и соседи загубят Настёну, до забвения себя хранившую мужа...» – мысль эта, присутствующая в анонсе спектакля, меньше и ограниченнее того, что есть у Распутина, и что, по сути, вслед за писателем, играют артисты. Не хочется трагедию переводить в мелодраму. Люди-то как раз бы со временем и простили, как простила и приютила Надька, горячую натуру которой так отменно играет *Ксения Морозова*, оставшаяся (единственная) в финале спектакля в ярком платке – так пылают ее вера и надежда...

Это лично у нее, Настёны, *не было* иного выбора.

Пятнадцатиминутный монолог Арины Лыковой – большая редкость в современном театре. Десятки нюансов в роли, мастерство их детальной передачи оказываются доступны актрисе – она впервые раскрывается мужу в слове, в жесте, в прикосновении. И поражает актриса умением «разрешать» терзающие чувства свои и мужа, принять в себя его самоосуждение и нераскаяние, злобу на войну и окончательность падения. И при этом, в безнадежной тьме его судьбы, которую разделяет и она, вдруг возникает огромная сила обновленной прощальной любви, в которой актрисой тонко прорисованы все соотношения тени и света...

Сила любви равна силе искусства.

Да, конечно, война «выжгла людей изнутри, надорвала, надломилась». Но в Отечественной войне есть и человеческая мера, противостоящая бесчеловечному лику войны.

¹⁷⁰ Так играла Настёну актриса Дарья Мороз в спектакле МХТ имени А. П. Чехова и фильме «Живи и помни».

Григорий Козлов народ сибирской деревни превратил хор. Да, для художественного обобщения это отлично подходит. Замечу, что здесь не модный хор «пролеткультовских» строевых читок, распространенный в нашем театре. Тут народ-деревня, названный театром «хором», совсем не лишен объемных характеров и запоминающихся *личностных черт*. Алена Артёмова (мать, Лиза Вологжина), Ольга Афанасьева (Василиса Премудрая), Ксения Морозова (Надька), Илья Борисов (Иннокентий Иванович), Константин Гришанов (отец), Дмитрий Житков (Нестор Ильич), Евгений Шумейко (уполномоченный, Максим Вологжин) – все они создают большой объем жизни как осмысленного страдания.

Обихода русской деревни тут не найдете, зато *опыт деревенской психологии* каким-то чудесным образом оказался освоенным петербургскими артистами – фальши-то нет!

Как и положено хору-народу, он выходит на авансцену и усаживается в линию за длинным-длинным столом в важные моменты сценической истории: в прологе спектакля для того, чтобы распутинским словом, внахлест, как бурными водами Ангары, омыть зрителя, непривычного к таким длинным наплывам текста (и зритель не сразу успевает понимать и улавливать сказанное театром).

Отчаянное напряжение всех сил хора-народа мы видим в сцене подписания на заем (последнего, как говорит уполномоченный, – за победу!). Глубинный протест против войны, что не раз пройдет по повести Распутина и по спектаклю – он ведь не от недоверия «к этой стране», а от противоестественности войны для природы мирного человека.

Длинный-длинный стол не раз выступит организующим жизнь началом: за ним соберутся и для поминок, и тогда, когда встретят первых мужиков, возвращающихся с фронта. И пока еще нет разницы между трапезами праздничными и поминальными – потери пока пересиливают встречи с живыми, вернувшись с войны.

С полной ясностью о потерях (в деревне сирот и вдов осталось больше, чем мужиков), с фантастическим напряжением, требующимся чтобы остановить «машину войны», – хоровая (народная) часть трагедии страшный опыт войны преобразует в память войны. Как в античной трагедии хор брал на себя роль «истолкователя событий в их смысловой связи», так и в спектакле театра «Мастерская» народ-хор тихим, очень тихим, запрятанным в глубинах сердца, пением «Катюши» или открытыми, бьющимися в крике-плаче

народными песнями, – хор-народ поднимет трагедию на должную ей высоту.

Хор-народ охраняет свободу человека, которая состоит и в том, чтобы «различать доброе и злое и учиться связывать прошлое с настоящим и будущим: то, что произошло сейчас, может быть воздаянием прежнего греха, то, что совершается сейчас, будет иметь последствие в будущем». Осмысление Отечественной и Великой войны в сторону эпического и притчевого высказывания – путь, на мой взгляд, плодотворный.

«**Ноша Ивана**» – это и невозможность отказаться от своей судьбы и истории своей страны. Потенциал великой русской культуры без высоких и пафосных слов, без такой формулировки (для многих невозможной сегодня в публичном пространстве), тем не менее актуализирован современным театром, который работает в «модусе утверждения», а не только отрицания (что мы покажем в третьей главе). Здесь нам важно подчеркнуть, что индивидуальная поэтика понимания прошлого – возможна, а для серьезного художника даже неизбежна, но для нашей культурной оптики она должна *содержать в себе общие, узнаваемые культурные смыслы, что только усиливает ее значимость.*

Театр может быть местом плодотворного диалога и единения прошлого и современности. Но, конечно, этот диалог не является дистиллированно-ясным. И вот почему: если, например, в европейской культуре существовал дискурс «Прекрасной Европы» в 1990-е годы в кино¹⁷¹, то **у нас не было дискурса «Прекрасной России»**. Скорее в наши 90-е годы доминировал **дискурс «Ужасной России»** (ужасна была русская свадьба уже в перестройку в спектакле по пьесе А. Галина «Тамада», и его же запорхавшие «ночные бабочки» в пьесе «Звезды на утреннем небе»; ужасен был быт коммуналок, ужасны были бандиты и группировки, грязными были женщины и т. д.). «Ужасная Россия», если кто возьмется описать культурный контент того времени, поразит странной похожестью символических и стилистических решений в представлении о ней художниками¹⁷².

¹⁷¹ «Синий» и «Красный» К. Кесьлевского, «Прикосновение руки» К. Занусси, «За облаками» М. Антониони, В. Вендерса, «Ускользящая красота» Б. Бертолуччи.

¹⁷² Грязный, заброшенный визуальный образ пространства. Люди в серой, некрасивой и безликой одежде, со «смазанной» внешностью; человек социального дна и герой светской тусовки одинаково грязно матерились; попса – как основной музыкальный фон жизни, от англоязычия которой мы

Образ высокой русской культуры («Прекрасной России») создатели «Ужасной России» отодвинули на обочину, но она и там продолжала жить, выступая для ее носителей нормой и идеалом одновременно, сохраняя в себе тот русский дух, который равно присутствовал в повседневности, но и был той идеей, которая должна была самообновляться.

Уникальным назову опыт *«Русского реалистического театра»*, в котором режиссером *Александром Ерохиным* была поставлена сознательная задача – возвращения на высоту, которая уже когда-то была взята Станиславским и Художественным театром. Поистине, созданный на площадке ВООПиКа (Всесоюзного общества охраны памятников и культуры) в 1988 году в Москве, «Русский реалистический театр» был настоящей *альтернативой* «новейшим тенденциям» тотального антинационального разрушения культурной нормы.

Они пошли *путем Станиславского*, – пошли тогда, когда все, напротив, уверяли в исчерпанности и ветхости его системы, как навязанной и «тоталитарной».

Режиссер А. Ерохин выбрал четыре рассказа Федора Абрамова – «Старухи», «Сердце матери», «От колена Аввакумова» и «Бабилей», и сам сделал сценарий. И они поехали. Поехали на Север, на родину писателя, в село Веркола. Как когда-то Станиславский, готовясь к постановке «Царя Федора» отправился с актерами в Ростов. Они вживались в быт, говор, привезли настоящие костюмы – «пестрядь» архангельскую, привезли подлинную деревенскую утварь. Когда все бежали в Европу – они углубились на Русский Север.

Спектакль производил мощнейшее впечатление на публику именно духом, в нем заключенном – не стесняясь, на нем рыдали, погруженные в сопереживание судьбам русских изработавшихся женщин, живущих по правде во все времена (раскрестьянивания и колхозного коллективизма), как и во все времена верных вере своей православной. Два монолога по двадцать минут актрис Татьяны Ерохиной и Александры Медведевой держали зал в полном подчинении слову и состраданию, что вообще-то было в 1988 году уже недоступно по уровню внутреннего горения актерам даже очень

не можем избавиться до сих пор; повседневный обиход – некрасивый, тяжелый, далекий от евростандарта, который предлагался в роскошных витринах магазинов; культурные представления религии, о свободе, о значении творчества в жизни человека, о женщине и любви, о личности и истории также имели «набор символов», о котором мы уже говорили в первой главе.

известным, из больших драматических театров. «Помню, – говорит Александр Ерохин, – к нам приходил народный артист СССР, последний корифей Малого театра Николай Александрович Анненков, приходил пешком из Столешникова переулка, в свои 95 лет! Он сказал тогда, что наш спектакль ему напомнил ранний МХАТ: ту правду, которая в нем была, соединение слова, драматургии, сценических приемов... Меня это очень обрадовало, потому что означало, что мы на правильном пути. Имея опыт театральной работы, актерской игры я уже тогда пришел к выводу, что в нашем театре нет русской психологии, нет русской души. Если ставилась русская классика, то она была оторвана от проблем современной жизни. Не было в тех постановках **внутренней правды**, без которой играть было просто мучительно. Режиссеры заставляли играть не то, что в пьесе написано, а какое-то свое, субъективное видение мира» [18]. Двадцать лет играли в Москве этот спектакль. Не регулярно. Не имея собственного дома. Играли поперек моды – это была **настоящая русская театральная альтернатива** тому, что властно ворвалось на сцену под видом свободного театра.

Одной из важных характеристик «ноши Ивана» как русско-го культурного образа снова является «красота» – тут и чувство ее меры («Остановись, мгновенье, ты прекрасно!») и классическая правильность тех художественных средств, которые отбираются для спектакля и мизансцены. Красота в актере, в одежде и пластике, красота городского и деревенского человека тут равны, как красота городского и деревенского пространства (культура и природа) «сходятся» в образе дома (он включает в себе память многих поколений)¹⁷³. Речь идет, конечно, не о лакировке действительности, но о том, что Станиславский сформулировал как принцип: «Когда играешь злого, – ищи, где он добрый». Речь шла и идет не об амбивалентности и равенстве добра и зла, а как раз о той красоте добра, о которой большой художник помнит всегда, даже если мир, изображаемый им есть мир несчастий, бед и ужаса.

В подлинном спектакле мы всегда обнаружим пространство *понимания*: герои связаны, а не разобщены (в МХТ так ставился Чехов); «отцы и дети» не конфликтуют, но терпеливо всматриваются друг в друга, а потому родственное и связываемое их больше того, что разъединяет; любовь персонажей – это гармония внутреннего, душевного и телесного; и, конечно, человеческая личность всегда

¹⁷³ Важным элементом русской «красоты» являются классическая и народная музыка – музыка транслирует то «прекрасно-идеальное», без чего нельзя жить.

будет соотносима с классическим образом «цельного человека», с «Татьяной, русскою душою», с Андреем и Марьей Болконскими и Наташей Ростовою; и с тем, к чему стремился и Раскольников, принявший страдание и правду Сони.

Да, у нас не сложился образ «Прекрасной России» как в Европе – с ее «осознанной работой по установлению контакта с другими, развитию доброжелательности и позитивной установки на сотрудничество (солидарность)»¹⁷⁴. Но именно в 90-е годы у нас вновь «всплыл» образ «Святой Руси» как наш прекрасный идеал. «К XIV веку языческая Русь, – пишет Р. Г. Скрынников, – превратилась в Святую Русь» [55]. Вечность предстояла пред взором: творят Андрей Рублёв, Дионисий, появился писатель-исихаст Нил Сорский, новый архитектурный стиль возобладал в храмосоздании. «Порча» идеала тем не менее наступит довольно скоро, в XVI веке. Г. М. Прохоров связывает ее с поворотом общественного сознания от Вечности к Будущему (возникает культ княжеской крови, монастыри получают «право быть богатыми», оказывается возможным расторжение церковного брака), то есть возникает уже земной образ, напоминающий «светлое будущее», «при котором Будущее культивируется, а в реальности «веет недобрым духом», требующим кого-то убить [54, с. 191].

«Святая Русь», конечно, связана с нашим православным образом жить и мыслить. Но именно в театре воссоздание этого идеального образа «Святой Руси» оказалось самым проблемным – мы не можем вести сейчас говорить об этом подробно, поскольку опыта осмысления этой проблемы в нашей театральной культуре нет вообще (опираться же на вульгарные представления, что Церковь всегда гнала скоморохов, хоронила актеров за пределами кладбища, – с одной стороны; или спекулятивный опыт «духовных театров», которые представляют публике «духовную проблематику» странным и неубедительным театральной языком – с другой стороны, мы не считаем достаточным). Скажем о главной, на наш взгляд, проблеме: «Святая Русь» не только в наше время, но и в другие времена, когда «все перевернулось» и сдвинулась с места – и в другие имена пребывала под спудом, например в XVIII веке, когда Петр I «вздыбил Россию». «Ломоносов, – пишет Н. И. Калягин, – сын своего века. Ломоносов тоже просветитель. Он патриот, безусловно, но **Россия его од – это уж никак не Святая Русь**, а что-то скорее географи-

¹⁷⁴ Более подробно о концепции «Прекрасной Европы» написано в работе Самутиной И. В. «Современное европейского кино и идея культуры (“прошлое”)». М., 2003. – 29 с.

ческое, с просторами, недрами и минералами, с трудолюбивым и талантливым населением, которое со временем неизбежно народит собственных Платонов и Ньютонов, быстрых разумом. (А интересно, что почувствовал бы Ломоносов, если бы какой-нибудь Хромой Бес, выскочив из склянки во время очередного химического опыта, показал ему будущее – показал первого русского, в котором западный мир признал равню другим мировым гениям, и Ломоносов увидел бы бородатого Льва Толстого, шьющего себе сапоги и весь мир зовущего к опрощению, к ручному труду... Наверное, удивился бы Михайло Васильевич)» [28, с. 44].

Сегодня образ «Святой Руси» лежит под спудом. Быть может и потому, что визуальные культуры наступают, а «Святая Русь» – **это образ прежде всего словесный**, то есть изначально художественным средством для него все же остается слово.

И тем не менее «**Ноша Ивана**» сегодня существует как художественная реальность. В ней имеет значение и человечность.

«Человечность» «ужасной России» и «ноши Ивана» все же разнятся.

«Человечность» – это не просто отсутствие на сцене крови, жестоких сцен, оружия, этнических «разборок». В нашем либеральном дискурсе «человечность» – это вечное возвращение к идее «не забытых» жертв лагерей, насилия «37 года» (мы уже об этом говорили в первой главе).

«Ноша Ивана» в истории русской культуры была обременена и аристократичностью: «Родовая черта русских – трезвость мышления; в русском аристократе эта родовая черта проявляется следующим образом: ему труднее себя обманывать, он по необходимости более честен с собой, чем другие люди. Оправдывать себя, **жалеть себя** настоящий аристократ попросту не умеет» [29, с. 86]. Все эти *черты аристократизма* мы равно обнаружим в бывшем крепостном – актере Щепкине и выходеце из купеческого сословия – режиссере Станиславском, в драматургах Грибоедове и Пушкине, гордившимся своим шестисотлетним дворянством, и в *аристократическом отношении к делу* некоторых наших современников.

В «**Ноше Ивана**» идея преодоления боли истории, изживания мести за несчастную судьбу присутствует в ряде спектаклей – таких как «Бабилей», как «Живи и помни», о которых подробно рассказано выше.

Безусловно, два культурных образа («Ноши Ивана» и «Ужасной Россия») находятся в диалоге с культурой классической, только ее роль в современности каждая из них видит совершен-

но по-разному¹⁷⁵. Сложность смысловых и идеологических задач, которые стоят в отечественном театральном дискурсе, требуют от современного режиссера активной символической и культурной работы, к которой далеко не все готовы.

Сергей Федотов в «Театре у Моста» (Пермь) дерзнул прямо опереться на опыт МХТ, поставившего на своей сцене (в 1902 году) «На дне» М. Горького.

Мхатовский спектакль имел фантастический успех («публика неистовствовала, лезла на рампу... гудела»), хотя театр и опасался горьковской драматургии, сокращая текст в его же «Мещанах», – пафосная общественная мысль Горького театру не была близка. Театр ставил горьковскую пьесу «На дне» как драму смыслов (все герои весь спектакль вопрошают о смысле своего существования, мечтают о любви, говорят о смерти и душе). Художественно претворенная жизнь ночлежки позволила, например, Шаляпину, считать этот спектакль и вообще «светлой вещью». Станиславский позже, уже в 1926 году, вспоминая горьковскую пьесу напишет: «“Свобода – во что бы то ни стало!” – вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами» [59]. Звучит очень современно...

Конечно, Горький принадлежал к тому направлению национальной культуры (нигилистическому), которое разрушало ее пушкинские корни. Но спектакль С. Федотова сегодня смотрится как серьезный эстетический риск на фоне увлечения синеглазкой публицистичностью, – он резко выделяется своим внутренним сложным устройством (подлинной ансамблевой актерской игрой). Человек на грани – такое «внутреннее задание», кажется, получили от Сергея Федотова все его актеры, создающие на сцене немислимой тесноты совместную жизнь. Декорации спектакля, наполненные сотнями предметов, разными уровнями обитания героев состязаются с теми, сомовскими, 1902 года. Так же, как МХТ, театр использует подлинные предметы конца XIX-го столетия.

Присуще ли зло человеку? – вот главный для театра вопрос, на который он отвечает этим спектаклем. Да, присуще. И он далеко не всегда может справиться с ним. Своими силами точно не справится. Присуща ли грязь и злоба человеку? Да, отвечает театр, тоже сопровождают его, прирастают к нему второй натурой. **Но актеры не играют грязь** – художественное перемалывание любой грязи

¹⁷⁵ Из концепции «Ужасной России» и вытекает та *интерпретация без границ*, «открытая» интерпретация классики в современном театре, о которой подробно мы будем говорить в третьей главе.

происходит решительно и по законам творчества классического. Именно это обстоятельство (а отнюдь не драматургия Горького сама по себе) позволяет говорить о наличии «ноши Ивана» в этом спектакле.

Режиссер и актеры Пермского театра «У моста» в некотором смысле «оздоровили» Горького. Никакого богоискательства они не играют: Лука утешителен, миролюбив и жалостлив без всякого «искания Бога». Он бесконечно человечен. Напротив, в спектакле вдруг проросла абсолютно традиционная христианская религиозность: и голос Шалапина, поющего «Господи, отверзи ми двери!», и иконы в ночлежке (образа Спаса, Николая-угодника и Богородицы), и налагаемые на себя кресты, – во всем этом нет фальши. Религиозность Горького в спектакле стала другой, – обычной, обрядовой, кондовой и надежной.

Другая проблема, которую решает театр (и тоже не без оглядки на Станиславского), – это проблема свободы. Здесь, в тесноте человеческих отношений, все время кто-то у кого-то что-то отнимает (деньги ли, еду ли, или тишину, сладость сочинения истории о немыслимо-подлинной любви). Если горьковский человек дна пил, гулял, но и был способен к товариществу и сочувственному жесту, то современный свободный человек, на которого работает вся индустрия развлечений, не стал ли в тысячу раз проще, чем горьковские босяки? Свобода в спектакле «Театра у Моста» оказывается весьма и весьма сложносочиненной и сложноподчиненной. И нет уверенности в том, смотря на игру актеров и слушая их монологи, что там, в прежней жизни, *не на дне*, они были свободнее.

Подробное, очень подробное актерское проживание в этом горьком и горячечном спектакле; его построение по всем законам «школы» делает этот спектакль о человеке, которому *некуда пойти*, заметным на театральной карте России. Художественное наслаждение доставляет не «мир Горького» как таковой, а характеры, созданные актерами, умеющими играть цельно, сохраняющими весь спектакль «длинное дыхание», влетающими каждый свою «партию» в общую партитуру спектакля (артисты Владимир Ильин, Сергей Мельников, Мария Новиченко, Александр Шаманов, Андрей Воробьев, Виктория Проскурина, Вячеслав Леурдо, Марина Шилова, Андрей Козлов, Андрей Одинцов, Екатерина Пономарёва, Ирина Молянова, Илья Бабошин, Валерий Митин, Василий Скиданов, Ильназ Яруллин).

Я бы назвала «На дне» Сергея Федотова классическим горьковским *мемориальным спектаклем*. Это уже не Россия богоис-

каний, но Россия нужды и беды, которая не знает пути к России Прекрасной...

Интересным опытом нам представляется и спектакль Андрея Могучего 2017 года «Губернатор», поставленный в БДТ по произведениям Леонида Андреева, – близкого Горькому писателя. Какие исторические символы режиссер оживил, обращаясь к истории революции 1905 года и посвящая свой спектакль революции 1917-го? Как история «сквозит» на современной сцене?

Андрей Могучий поставил эталонный *современный* спектакль.

Под «эталонным» я понимаю тут театральный язык, который дан в спектакле «Губернатор» – это визуально нагруженные образы, ценностное ядро которых имеет некое *абстрактное напряжение*, не характерное для русской классической культуры (абстрактное Добро и Зло, абстрактные Правители и абстрактный народ даны и в последовавшей за «Губернатором» премьерой – в «Трех толстяках» Ю. Олеси). Такой «абстракционизм», безусловно, проще для творческой реализации и более привычен для той части публики, что выросла на ложной борьбе Добра и Зла современных голливудских триллерах.

В таком спектакле актерский гамлетизм (как сложносочиненная история рефлексий в роли) не уместен – актер с его простой и несовершенной человечностью кажется удивительно нагим рядом с безукоризненной мощью «новых технологий». И чтобы выстоять ему даже в заглавной роли (как Дмитрию Воробьеву в роли Губернатора), ему нужно найти такую *технологию изготовления роли*, чтобы стать заметным «средством труда» в режиссерских руках. Работа Дмитрия Воробьева – это гипертеатрализованное сценическое присутствие, когда роль не ткется, а играется большими периодами, «крупными планами», одной идеей-мыслью; когда «знамения» – белый платок в его руках (им Губернатор дал отмашку расстреливать демонстрацию рабочих) или подушка, которая «спасла» его от пули в повторяющемся сне, – когда эти «знамения-вещи» будут и без него играть «его роль» в спектакле, возникая в новых и новых эпизодах. Пух вместо человеческой крови. Тут, собственно, будто и вскрывается «техника роли» для заглавного героя. Знак – вместо *Ψυχή* (психе). Вещность – вместо дрящей эмоциональности.

Все остальные 54 актера, обеспечивающие алгоритм спектакля, – в ролях супруги губернатора, сына его, дочери и гувернантки, лакея и чиновников-подчиненных, архиерея и полицейских, полицеймейстера и рабочего, матери убитого ребенка и гимназисток, офице-

ров, рабочих, женщин с Канатной улицы, монахинь и солдат – все они «социальные маски», облепливающие, обволакивающие Губернатора и наступающие на него. Маски, с помощью которых режиссером создается нужный театральный драйв.

Сценизм (а не классический психологизм) – как «довлеющая художественная величина» спектакля (еще одна примета эталонности) проявляет себя в «симфонии гудков» и музыкально-звуковой стихии (композиторы Олег Каравайчук и Арсений Авраамов). Звуки-мелодии, шумы, выстрелы, стуки, удары, щелчки, ритмы актерского говорения и безумные плачи встроены уверенной рукой режиссера в пространство сцены, в котором, как нынче принято «носить», боковые и выносные экраны занимают равное, не самодовлеющее место (потому и эталон!) наряду с иными визуальными возможностями.

Сценическое пространство вообще тут живет и пульсирует – оно живее актера. То открывается его властная высота с уходящими в бесконечность зелеными драпировками сановного кабинета Губернатора, – драпировками, символизирующими зеленое казенное сукно наряду с грязно-зеленоватыми «вечными» стенами российских присутственных мест. Так видят мир все, в кого навсегда засела идея «свинцовых мерзостей русской жизни». То с помощью роскоши портьер сцена распахивается к зрителю сановной дачей, или, напротив, закрывается и сужается до «пенала» – комнаты ночных кошмаров Губернатора. Но вот она делится уже не вертикально, а горизонтально и мистерия революции становится тотальным живописным полотном (художник-постановщик Александр Шишкин). В центре картины – Рабочий, красный флаг в руках которого передает больше смыслов-сигналов, нежели тонущие в сценической какофонии звуков его же слова. Ровно под флагом стелется по земле Настасья актрисы Аграфены Петровской, – безумная мать, рассказывающая сказку о Великане мертвому ребенку. Тут не достоевская «слезинка ребенка» нужна, а мертвое дитя и безумная мать как аргументы революционной правды! Потому именно под красным флагом мечется Настасья.

Эту типично андреевскую стилистику режиссер принял. Рабочий произнесет свой монолог, перекрикивая голоса-шумы гнева всех вокруг. Но и без слов ясно – это идейный поток, это речь восставшего и проклятьем заклеяменного в пользу неких свобод...

Размещенные в начале спектакля на просцениуме в «плоской» мизансцене, то есть усаженные в ряд, герои, с их все более контрастным высвечиванием фактуры костюма, грима, позы, с их

тенями – тоже образцово исполненный прием современного театра, «актерские ряды» в котором далеко не всегда становятся столь ярко-смысловыми. Зато сама мизансцена «сидим в ряд» – фишка современной режиссуры.

Световая партитура спектакля нагружена максимально. Художник по свету Стас Свистунович умеет воплощать все – сумерки на фоне черного, пылающие горизонты с дымами, движением которых в нужном направлении он тоже, кажется, повелевает; умеет освещать огромное пространство с помощью локальных световых пятен, играть тенями, разделять светом первый (премьерский, губернаторский) план, второй (муляжи-горы убитых, сидящие спиной к залу гимназистки) и дальний (ощетинившиеся ружьями в зал солдаты). При этом его сценический свет уходит и в толщу тьмы, поглощающей реальную театральную коробку сцены. Вообще черный, серый, преобладающая монохромность спектакля с сигнализирующими всполохами красного и белого (красные губы, красный огонек сигареты, красный флаг, красные гвоздики, белый платок, белые фартуки гимназисток) – тоже оттуда, из «палаты мер и весов» современного спектакля в его передовом воплощении... В «Губернаторе» все выполнено композиционно чисто.

Деление спектакля на эпизоды (+ голос рассказчика) – пока незабываемый принцип современного театра. Приznak, так сказать, его фирменного стиля. Удобно. Бегущая строка, так или иначе, но настраивает оптику внимания – современному театру и зрителю, разорвавшими отношения с царственным словом (самоцельным и самоценным), безусловно, это в помощь.

Логистика спектакля точнейшая.

Одиннадцать эпизодов губернаторского страха (весь спектакль он ждет убийства как кары за расстрелянных им рабочих, особенно детей) и андреевского ужаса даны Могучим, действительно в стилистике и логике автора.

Леонид Андреев (1871–1919) был в свое время так же популярен у радикальных студентов, «передовых людей» и критически мыслящих либеральных интеллигентов, как нынче – Захар Прилепин.

Леонид Андреев предоставил возможность режиссеру Андрею Могучему создать, по сути, **спектакль-хоррор**.

Кровавые глаза и «трупный» грим на лицах героев; лицо Рабочего, превратившееся в «стальную маску»; морфинистка-декадентка – жена губернатора с красным цветком на черном платье (европейским символом революции); кровавые подтеки под глазами,

легкое инферно в лицах, муляжи мертвых собак, куча гнилых яблок и поваленные в кучу же «мертвые тела» расстрелянных; люциферическая парочка «ангелов» с железными крыльями, спускающихся по иллюминированным лестницам для «посещение ада», обликом напоминает эсеров, – все это работает на эффект саспенса: создает атмосферу мучительного ожидания (уже и зрители волей-неволей ждут смерти Губернатора), вызывает страх, тревогу, поддерживая остроту впечатлений. Да. Хоррор.

Никакой сценической оппозиционности при этом писателю Андрееву в спектакле нет.

Этот писатель оказался удивительно пригоден для современного театра, в котором нет нагруженности длинными смыслами и исторической пытливостью. Вспомним, как Аттиле Виднянскому потребовалось шесть часов, чтобы рассказать о преступлении и наказании героев Достоевского. Андрею Могучему хватило часа сорока минут для той же истории – о преступлении и наказании. Андреев и театр (вслед за автором) не исследуют человека, и не размышляют о том, почему стреляя в рабочих, вызываешь к жизни возмездие; а почему при убийстве губернаторов и императоров, вопрос о возмездии не стоит. Во время же террора нигилисты-революционеры всех мастей «право имели» стрелять в любого, кто носит мундир, то есть олицетворяет государство. Почему, нечаянно убитый в Кровавое воскресенье, ребенок вызывает в Губернаторе и нашей памяти судороги ужаса, а вот террористки, везущие из-за границы на себе взрывчатку, и при этом берущие с собой собственных детей для прикрытия «операции», то есть матери, сознательно подвергавшие возможности уничтожения детей ради «борьбы с самодержавием» – в современном человеке не вызывают шока и у современного режиссера нет потребности об этом думать?!

Домыслить до такого предела «вопрос о революции» Андреев не мог в силу специфичности своего поверхностного таланта, а наш современник не может в силу отсутствия у него исторического и философского фундамента. А потому спектакль в эстетике «хоррор», и вроде как посвященный революции 1917-го в год ее столетия, не имеет, в сущности, другого основания, кроме советской мыслительной практики. Андреевский абстрактный гуманизм «к человеку вообще», его примитивный протестный пафос был в советское время вполне востребован, так и его мистический материализм даже «Иуды Искарота». «...Андреевский Бог сделан из папье-маше, и что Андреев только потому и выклеил Бога, что Бог ему понадобился для одной из заказанных ему трагедий», – писал

К. Чуковский, отлично понимающий и очень ценящий писателя, в 1908 году, в разгар споров о «новом театре» и «театре будущего». Но поразительно тут другое – сегодняшнего режиссера вся эта «трагтовка» истории вполне устраивает... Не накопил современный театр в себе иного знания для иного взгляда.

Какой-то веселенький карнавал-терроризм выходил из-под андреевской руки: *«Точно в кошмаре вертятся перед ним люди-химеры, какие-то глыбы декольтированного мяса, какие-то уродливые обрезки, сцепления выпяченных животов, слюнооточивых губ, как будто все люди, все вещи, все явления вдруг взбеленились, сошли с ума, заплясали канкан и пошли корчить страшные дьявольские рожки. Весь видимый мир, вся вселенная, точно наелась какого-то дурману, сорвалась с последних петель и вся целиком, каждой своей пушинкой, каждой ниточкой своей пустилась в невиданный пляс и состроила Тухе-Андрееву одну огромную рожу»*¹⁷⁶. Весь этот «огонь кровавого бунта в глазах» (в БДТ отлично его передали), все эти «стоны земли», «плачи детей» и «медные глотки», гогот, пляски, гиканье и свист толпы пришло на смену еще недавнему декадентству, которое теперь сам Андреев, после «Царя Голода», называет «рокфором литературы». И декадентство, – думает он, – «исчезнет и заменится каким-то черным хлебом, которого до сих пор у нас не было».

Но андреевский черный хлеб так и не станет хлебом насущным, потому что «у каждого из героев Андреева своя специальность, своя монополия на какое-нибудь **одно переживание**, которое он исчерпает до конца и которое больше ни у кого из героев Андреева не повторится, – свой собственный патент на духовную рожу; у каждого свой департамент для эксплуатации специальных трагедий, и Андреев строго блюдет, чтобы, не дай Бог, на одного героя не пришлось по две трагедии, или, что еще хуже, кто-нибудь остался бы совсем без трагедии. Всем поровну! На каждого хватит!» На языке театра это называлось «соборностью» (в начале XX века), синеблужничеством в ревгоды; коллективными хорowymi «читками» – сегодня.

Ну как же Андреев годится для современного эталонного спектакля – как Андрея Могучего не подвело чутье!

Одним переживанием на полотне спектакля БДТ, действительно, владеют все: гимназистка, которая читает письмо к Губерна-

¹⁷⁶ См: Чуковский К. И. Леонид Андреев большой и маленький. СПб.: Т-во «Издательское бюро», 1908. – 132 с. [http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Chukovsky_Kornej_Ivznovich.htm].

тору, единственная, кто *жалеет* его; голодный Рабочий – *ненавидит* угнетателей; морфинистка жена – томно *тратит* свою жизнь; мать, потерявшая ребенка, *воет зверем*; полицмейстер – *низкопоклонничает*; *бездумно-утешителен* архиерей, *беспечны* губернаторские дети, *озлоблены* рабочие и женщины с Канатной улицы, *пылают злобой* массово-написанные Губернатору, *ожидающему смерть*, письма людей из толпы... Конечно, это тоже сценический ансамбль, требующий определенного мастерства, когда в «одной фразе» или одной краской актеру нужно предьявить ядро замысла о своем герое (как в старике Георгия Штиля, тихо и буднично уверившего Губернатора, что его «пожалуй что и убьют» – звучит как глагол из уст «всего народа»).

«Рожи», которые интеллигентно названы «социальными масками», писались «не буйной и дикой и вдохновенной кистью, а методически, систематически, по заранее составленному плану». Преувеличенная напряженность – важное свойство прозы Андреева, если ставишь спектакль-хоррор. Одному – увеличивал Андреев веру; у другого – «любовь к родине, у третьего – страсть, у четвертого – власть, у пятого город, у шестого голод, – и все это сделано почти механически, по одному методу, и порою походит ... на чертеж, на схему, – и появляется подозрение, что такой рожи Тюха (Андреев) никогда не видел, и никогда ее не боялся, а просто сочинил ее с помощью циркуля и линейки, и хочет пугать ею других, а сам совершенно к ней равнодушен, ибо рожка эта теоретическая, ненатуральная, добытая искусственным способом!.. Леонид Андреев, он даже не показывает, а делает трагедии, заготавливает их, как мы видели, целыми партиями... Андреев сделал уже трагедию бытия, трагедию веры, трагедию истины, трагедию войны, трагедию власти, и вот в их ряду появилась еще одна кустарная трагедия – «Царь-Голод». ...И, – что загадочнее всего, – предложение трагедий у Андреева соответствует спросу. **Это не просто трагедии, а трагедии модные, сезонные трагедии.** – Мне жутко было заметить под повестью «Красный смех» – дату «ноябрь 1904», под повестью «Губернатор» дату «август 1905», под повестью «Так было» «октябрь 1905» – потому что эти даты показали мне, что Андреев изготовлял свои мировые трагедии «по заказу», что в этих мировых трагедиях значительную роль играет такое же своеобразное репортерство, какое есть, напр., в романах Боборыкина. Но только Боборыкин всегда писал свои репортерские отчеты, нисколько не скрывая, что это репортерские отчеты, а Леонид Андреев непременно изготовляет из каждого репортерского

отчета по одной мировой трагедии...» – продолжаем цитировать К. Чуковского¹⁷⁷, который лучше других современников понял, на наш взгляд, метод и стиль творческой лаборатории писателя Андреева. Уж очень эта формулировочка – «мировая трагедия, выполненная сезонно», напоминает «мировую премьеру» нынешнего театра, когда где-нибудь в Березниках или Прокопьевске вдруг берут и объявляют о ней...

Сценическая оппозиционность, сценическая парадоксальность у Андреева тоже есть. Современники данное его качество описывали так: «Андрееву нужна проститутка, одетая как монахиня». Выстроить культурный ряд с использованием этого приема, например, в богомоловских спектаклях, не стоит труда. Впрочем, в спектакле БДТ, одной из монахинь тоже кто-то «из народа» впиивается в губы. Зачем сия «антиномичность»? Да за тем же – чтобы возбуждать интерес «к проклятым вопросам» (их реестр смотри выше – голод, свобода, эксплуатация, невинные жертвы, реакция, разгон демонстрации).

Спектакль БДТ стал, конечно, событием в скромной истории Театра Андреева, но не стал таковым в осмыслении революции, чего и нельзя было сделать на материале «Губернатора», чуть дополненного «Царем Голодом», «Так было» и «Великаном». Здесь как раз, на мой вкус, тот случай, что категорически требовал бы от режиссера более активной актуализации прозы писателя, наполнения его простоватой схемы глубокими, не на заказ, вопросами. Мало сказать, что Губернатор ждет к себе жалости и милости – важно было бы сказать о чудовищном витке нигилизма с его «правами разума», «точкой отсчета» для наступления которого стал день 1 марта 1881 года, когда был убит Александр II Освободитель (покушались на него семь раз!). В этот день началось новое общественное рабство мысли и чувства: Лев Толстой и Владимир Соловьёв, напирая вдруг на традиционное христианство, к которому лично были равнодушны, требовали от нового Царя «христиански простить» первомагтовцев-террористов...

Как сказали бы мы сегодня: какой пиар на фоне трагедии на Екатерининском канале!

«Началом порчи русского сознания», конечно, стал не Леонид Андреев. Н. И. Калягин, которому трудно отказать в тонком понимании века классиков, связывает начало «Ужасной России»

¹⁷⁷ Там же [http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Chukovsky_Kornej_Ivznovich.htm].

с именем В. Г. Белинского, опираясь на мнение А. Блока, В. Розанова¹⁷⁸, Г. Адамовича. Последний писал: «Вторжение разночинцев в литературу совпадает с порчей языка, или, вернее, – привело к порче. Белинский, духовный отец разночинцев, писал, в сущности, “никак”, т. е. серо, бескостно, и эту свою бескостно-серую манеру передал Чернышевскому, Добролюбову и другим <...> Манера Белинского привилась. Благодаря ей легко стало писать без помарок, страниц десять в полчаса, “блистательно”, как тот же Чернышевский сказал о Добролюбове, имея, очевидно, о “блистательности” представление совсем особое. К концу века мы докатились до Скабичевского, а от него по прямой дорожке к языку советских газет» [29, с. 87]. Конечно, речь идет только о том самом болезненном тяготении к социальным и общественным вопросам, когда «борьба мешала быть поэтом». Леонид Андреев, конечно, к этой «порче» тоже имел отношение – с его тягой к социальности, довлеющей над человеком, который этой самой социальностью был и ограничен, как и ей же обозначался «предел» для человека.

«Копеечные эффекты» «варвара-Андреева» выросли на сцене БДТ в тотальное сценическое полотно. И только стайка гимназисток, придуманная режиссером, резво и складно прыгающая на скакалках, перебегающая по сцене так, как птицы летают – стайками, – только эти гимназистки вывели чувство на простор. Из плена и морока-страха, которым пугал Могучий.

Мы выделили все смысловые комплексы спектакля: от цветовой символики (серый, черный, красный) до ключевых исторических высказываниях, в которых высказывание *об абстрактном гуманизме* и не менее *абстрактном милосердии* – центральные. А вся холодная их абстрактность связана исключительно с тем, что ни андреевский материал не содержал в себе национального дискурса, ни режиссер не заинтересовался им всерьез.

Андрей Могучий, один из заметных мастеров современного театра, не умеет или не может нести «Ношу Ивана». Не под силу пока она ему, но не будем оставлять надежды, что вопросы национальной самобытности режиссера заинтересуют всерьез.

¹⁷⁸ Например, в указанной книге К. Чуковского читаем: «Без предков родился в нашу литературу и имел только обильнейшее потомство», «Площадная душа», «Новый дух <...> с впервые пришедшим на землю окаянством слова, окаянством отношения к вещам, окаянством отношения к людям и лицам» [http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Chukovsky_Kornej_Ivznovich.htm].

Театр нашего будущего – на мой взгляд – должен попытаться создать образ «Прекрасной России», причем как образ живой и творческой, привлекательной культуры, в которой бы реальность современных духовных проблем была признана режиссерами и актерами с тем подлинным напряжением, которое уже было доступно русскому театру. Сам театральный язык может быть, конечно, самым разным, но он не может быть связанным только с «индивидуальным стилем» режиссуры или, скажем так, этот «индивидуальный стиль» должен опираться не нечто «третье», о котором говорили выше.

Эстетизация традиционных образов, наверное, даже может быть и демонстративной, но эта «умышленность», конечно же, будет убедительной, если будет оригинальной, лично-освоенной. Преодоление «боязни положительных ценностей» – тут я вижу новое «домашнее задание» для современного русского театра, которое вполне выполнимо при отказе от негативной перегруженности. В осознанной новой традиционности, в осознанной самостоятельности может быть задана и такая художественная личность, для которой дискурс «Прекрасной России» не станет препятствием для размышлений об актуальной России.

Примечания

Глава 2 РУССКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ТИП И СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР

1. *Авдеенко Е. А.* Состязаясь с Омиром. «Евгений Онегин» как русский эпос [Электронный ресурс]. URL: <https://www.novchronic.ru/4518.htm> (дата обращения: 10.05.2017).
2. *Авдеенко Е. А.* О принципах гуманитарного образования [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/deti/o-principakh-gumanitarnogo-obrazovaniya-v-svyazi-s-izucheniem-geroicheskogo-ehposa> (дата обращения: 08.02.2018).
3. *Анастасий, митрополит (Грибановский)*. Нравственный облик А. С. Пушкина / Мысли, извлеченные из статьи, написанной по случаю 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Anastasij_Gribanovskij/nravstvennyj-oblik-a-s-pushkina/ (дата обращения: 20.02.2019).
4. *Астафьев П. Е.* Философия нации и единство мировоззрения. – М. : Москва, 2000. – 539 с.
5. *Баженов А.* Там флейты Фебовой серебряные звуки, там и проклятых сребреников звон... / «Серебряный век» как отражение революции. [Электронный ресурс]. URL: <https://rospisatel.ru/bashenov1.htm> (дата обращения: 12.02.2018).
6. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. – М. : Наука, 1983. С. 226–228.
7. *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991.
8. *Беседы К. С.* Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой, изд. 2, М., 1947. – 180 с.
9. *Бунин И. А.* Окаянные дни. М., 1990. – 176 с.
10. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 1–14. – Выпуск 4. Реализм и идеализм в русской литературе. М., 1915. – 26 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004175155>. (дата обращения: 10.03.2019).
11. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 1–14. – Выпуск 9. Русская литература в середине XIX века. Две статьи. М., 1915. – 72 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004175155> (дата обращения: 10.03.2019).
12. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. О национальном значении творчества А. Н. Островского Две статьи. Вып. 11. М., 1915. – 71 с. (дата обращения: 20.03.2019).

13. *Должанский Р.* Исступление режима [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения: 17.05.2018).
14. *Давыдова М.* Мы должны перестать думать националистически. Интервью газете «Штандарт» от 6 марта 2016 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/marina-davydova> (дата обращения: 14.10.2018).
15. *Давыдова М.* Купи слона! Что такое новая процессуальность, и как смотреть «Золотого осла» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona?page=69> (дата обращения: 20.11.2018).
16. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. М., 2003. – 1056 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/38/> (дата обращения: 20.04.2017).
17. *Еврешнов Н. Н.* Театр для себя // Демон театральности. – М.-Спб. : Летний сад, 2002. С. 130–316.
18. *Ерохин Александр:* «Не все то, что говорится на русском языке, есть русское искусство». Беседа с режиссером-постановщиком спектакля «Бабилей» [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/aleksandr_erohin__ne_vse_to_chno_govoritsya_na_russkom_yazike_est_russkoe_iskusstvo_2008-06-16.htm (дата обращения: 20.04.2019).
19. *Иванов В. И.* Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974–1987. Т. 2. – 852 с.
20. *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. – М. : Айрис-Пресс, 2008. – 607 с.
21. *Ильин Н. П.* Что такое метафизика? (Рукопись автора).
22. *Ильин Н. П.* Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского (1918–1942) // Русское самосознание. Философско-исторический журнал. 1995. № 2. С. 7–64.
23. *Ильин Н. П.* Формирование основных типов национальной идеологии от М. В. Ломоносова до Н. Я. Данилевского // Патриотизм и национализм как факторы российской истории (конец XVIII в. – 1991 г.) : коллективная монография / отв. ред. В. В. Журавлев. – М. : Политическая энциклопедия, 2015. – 783 с.
24. *Ильин Н. П.* «Душа всего дороже...»: О жизни и творчестве П. Е. Астафьева. (1846–1893) [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.ru/statii/2005/ilin_astaf.php (дата обращения: 13.06.2019).
25. *Ильин Н. П.* «Антанта» против Астафьева. (Рукопись автора).
26. *Ильин Н. П.* Понять Россию. Два этюда о Н. Н. Страхове // Русское самосознание. Философско-исторический журнал. 1996. № 3. С. 5–20.

27. Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. – М. : АРГУС, 1992–1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 08.06.2017)
28. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 1. СПб., 2016. – 332 с.
29. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 2. СПб., 2016. – 324 с.
30. *Кокшениева К. А.* Русский театр. Возвращение к себе // Раскольники и собиратели. М., 1990. – 110 с.
31. *Кокшениева К. А.* Зритель театра революционной эпохи. 1917–1924. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985. – 185 с.
32. *Коптев Л. Н.* Станиславский о «человеческом духе роли» [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19128996> (дата обращения: 12.03.2019).
33. *Костерина А. Б.* История и метафизика русского театра : монография. – Екатеринбург : Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. – 311 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/55826982-A-b-kosterina-istoriya-i-metafizika-russkogo-teatra.html> (дата обращения: 15.06.2017).
34. *Кречетова Р. П.* Станиславский. – М. : Молодая гвардия, 2013. – 481 с.
35. *Кулябин Т.* «У нас очень талантливые люди, но мы не свободны» Интервью. [Электронный ресурс]. URL: <http://theatretimes.ru/napas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-ne> (дата обращения: 22.05.2017).
36. *Леонтьев К. Н.* Византизм и славянство [Электронный ресурс]. URL: https://dom-knig.com/read_439172-6 (дата обращения: 13.07.2018).
37. *Лобанов М. П.* На передовой. Опыт духовной биографии // Наш современник. 2002. № 4 [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/138735/Nash_Sovremennik_2002_%2304.html (дата обращения: 20.08.2018).
38. *Лобанов М. П.* Островский. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 587 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://detectivebooks.net/book/40521968/?page=1> (дата обращения: 18.07.2018).
39. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Киев : Общество любителей православной литературы. Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2004. – 430 с.
40. *Маяковский В. В.* Открытое письмо рабочим // Пол. собр. соч. : в 13 т. М., 1959, Т. 12. С. 8–9.
41. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891–1917 гг. : в 2 ч. – М. : Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). – 350 с.
42. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. М., 1968. Ч. 2 (1917–1939). – 643 с.
43. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1 : 1919–1930 / сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. К сезонам и прим. О. А. Радищевой. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 438 с.

44. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма : в 2 т. – М. : Искусство, 1979. Т. 1 : 1879–1909 / сост., вст. ст. В. Я. Виленкина, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьёвой, Л. М. Фрейдкиной. – 608 с.
45. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма : в 2 т. – М. : Искусство, 1979. Т. 2 : 1910–1943 / сост., вст. ст. В. Я. Виленкина, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьёвой, Л. М. Фрейдкиной. – 742 с.
46. *Обнинский В.* Полгода русской революции : сборник материалов к истории русской революции октябрь 1905 – апрель 1906. М., 1906, – 201 с.
47. *Островский А. Н.* Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/zapiska-o-polozhenii-dramaticheskogo-iskusstva-v-nastoyaschee-vremya.htm>. (дата обращения: 20.02.2019).
48. *Островский А. Н.* Автобиографическая заметка [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/o-prichinah-upadka-dramaticheskogo-teatra-v-moskve.htm> (дата обращения: 22.02.2019).
49. *Островский А. Н.* О причинах упадка драматического театра в Москве [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/o-prichinah-upadka-dramaticheskogo-teatra-v-moskve.htm> (дата обращения: 20.02.2019).
50. *Пажитнов Л.* О театральной этике Станиславского // Станиславский в меняющемся мире = Stanislavskiy in a changing world : сб. материалов Междунар. симпоз., 27 февр. – 10 марта 1989 г. – М. : Благотвор. Фонд Станиславского, 1994. С. 87.
51. *Пахомова Я. И.* Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/osobennosti-razvitiya-sovremenno-go-teatralnogo-protsesssa-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения: 11.04.2017).
52. Письмо Белинского В. Г. к В. П. Боткину от 13 апреля 1842 года [Электронный ресурс]. URL: <http://poesias.ru/letters/belinskii-vissarion-g-rerepiska/pismo-10122.shtml> (дата обращения: 04.02.2019).
53. *Попов А. Д.* – Станиславскому К. С. / Из письма 7 апреля 1918 г. – Музей МХАТ, арх. К. С. № 9864.
54. *Прохоров Г. М.* Духовные повороты России // Русский Мир. Альманах. 2016. № 10. С. 187–195.
55. *Скрынников Р. Г.* Святители и власти. Л., 1990 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=197017&p=12> (дата обращения: 20.02.2019).

56. Соловьёва И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М, МХТ, 2007. – 671 с. [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Soloviova/life_idea/ (дата обращения: 15.06.2017).
57. Соловьёва И. Религия Станиславского // Станиславский в меняющемся мире = Stanislavskiy in a changing world : сб. материалов Междунар. симпоз. 27 февр. – 10 марта 1989 г. – М. : Благотвор. Фонд Станиславского, 1994. – 367 с.
58. Сорос Дж. Советская система: к открытому обществу. – М. : Изд. полит. лит-ры, 1991. – 224 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://rbook.me/book/10836819/read/page/1/> (дата обращения: 10.10.2017).
59. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 1. – М. : Искусство, 1988. – 621 с.
60. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 5. Кн. 1. – М. : Искусство, 1993. – 682 с.
61. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 5. Кн. 2 : Дневники. Записные книжки. Заметки / сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И. Н. Соловьёвой. – М. : Искусство, 1993. – 573 с.
62. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 7. – М. : Искусство, 1995. – 734 с.
63. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 9. – М. : Искусство, 1998. – 838 с.
64. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1. – М. : Искусство, 1954. – 516 с.
65. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 2. – М. : Искусство, 1954. – 424 с.
66. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 3. – М. : Искусство, 1955. – 502 с.
67. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 4. – М. : Искусство, 1956. – 546 с.
68. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания (1877–1917). Собр. соч. : в 8 т. Т. 5. – М. : Искусство, 1958. – 686 с.
69. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. (1917–1938). – М. : Искусство, 1959. – 466 с.
70. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 7. – М. : Искусство, 1960. – 792 с.
71. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. Т. 8. – М. : Искусство, 1960. – 617 с.
72. Станиславский К. С. Из записных книжек : в 2 т. Т. 1. – М. : ВТО, 1986. – 608 с.
73. Станиславский К. С. Из записных книжек : в 2 т. Т. 2. – М. : ВТО, 1986. – 446 с.
74. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Дневник ученика. Ч. 2. – М. : Искусство, 1951. – 668 с.
75. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. – М. : Искусство, 1953. – 783 с.
76. Станиславский К. С. Статьи и речи заметки дневники воспоминания 1877–1917. Искусство, 2009. – 417 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://historylibrary.com/index.php?id1=3&category=biografii&author=stanislavskiy-ks&book=2009&page=104> (дата обращения: 21.01.2018).

77. Степанова Г. А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М. : ГИТИС, 2005. – 139 с.
78. Страхов Н. Н. Письма о нигилизме [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_1881_pisma_o_nigilizme.shtml (дата обращения: 20.01.2018).
79. Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб., 1883. – 268 с.
80. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. – М. : Наука, 1973. – 360 с.
81. Театр, как проблема национальной идентичности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev-center.ru/teatr-kak-problema-natsionalnoy-identichnosti/> (дата обращения: 18.07.2018).
82. Театр. Книга о новом театре : сб. статей. – СПб. : Шиповник, 1908. – 289 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Krizis/Krizis/> (дата обращения: 16.01.2018).
83. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. – 255 с.
84. Толстой А. К. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. М., 1964. – 464 с.
85. Удинцев В. Д. – Вл. И. Немировичу-Данченко. / Из письма от 4 февраля 1923 г. Музей МХАТ. Арх. Н.-Д. № 6029.
86. Федотов Г. П. Россия и свобода [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mnemosyne.ru/library/fedotov-2.html> (дата обращения: 07.03.2018).
87. Фокин В. В. Беседы о профессии. Репетиции / сост. и лит. запись А. А. Чепурова. – СПб. : Балтийские сезоны, 2006. С. 145–146.
88. Хатунцев С. В. К. Н. Леонтьев о национализме и национальной политике [Электронный ресурс]. URL: <http://xn-80aa2bkafhg.xn-p1ai/3372/K.-N.-Leontev-o-natsionalizme-i-natsionalnoy-politike> (дата обращения: 17.11.2018).
89. Шалимова Н. А. Антропологические проблемы театра А. Н. Островского: Опыт постижения художественной реальности : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/antropologicheskie-problemy-teatra-n-ostrovskogo-opyt-postizheniya-khudozhestvennoi-realnost#ixzz5iui5xKxE>. (дата обращения: 20.09.2017).
90. Шмелёв И. С. Душа Москвы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/8-10/shmelev.htm> (дата обращения: 24.01.2019).
91. Эткинд А. Хлыст: секты, литература и революция. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 344 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/etkind-aleksandr-hlyst-sekty-literatura-i-revoluciya-read-212830-1.html> (дата обращения: 23.02.2019).

Глава 3

КЛАССИКА НА СЦЕНЕ. СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ

3.1. Оскорбления чувств и свобод

Актуализация традиции и «идеи культуры» – заметная тенденция современной культурной жизни в России. И эта тенденция вызывает отторжение и критику представителей «креативного класса» и «креативных художников», поскольку в ней видят исключительно государственное наступление на «свободу творчества». Однако, как говорит американский культуролог Б. Гройс, эта тенденция заметна во всем мире: мир возвращается к традиции, но мотивы и механизмы этого «возвращения» могут иметь различные цели и формы. Культуролог видит, можно сказать, некую практическую неизбежность в этом: «...народная мудрость, национальные традиции и так далее обладают успокоительным и одновременно дисциплинирующим влиянием на человека в условиях международной конкуренции, тем более что *эти традиции сведены практически к нулю*. Ни один человек, исповедующий ислам, не знает до конца, в чем он заключается. Ни один человек, исповедующий коммунистические ценности, не знает, в чем они заключаются. Ни один человек, которому нравится Сталин, не знает толком, что тот делал. Речь идет о наборе символических знаков, или сигнификатов <...> Усвоение и оперирование ими никакой нагрузки не составляет, тогда как раньше люди все еще читали святцы, например. Ergo¹⁷⁹ можно на нулевом напряжении приобрести себе идеологию. Помните думающего рабочего? Он три года читал по несколько часов после работы «Капитал» Маркса. Представьте себе, кто сейчас на это способен? Ergo, создается идеология на нулевом напряжении, но эта идеология обладает стабилизирующей функцией, и этот стабилизационный механизм включается всегда в любой стране. И поэтому все страны на глазах становятся более консервативными [24].

Однако традиция, помимо, *терапевтической функции* (успокаивает, стабилизирует) предполагала более значимое представ-

¹⁷⁹ Лат. ergo – итак, следовательно.

ление о человеке и культуре, в которой творчество и творческое начало имели высшее значение. Именно за это качество (гуманитарную высоту и дух творчества) русская литература была названа «**чуждом** духовной культуры» немцем Т. Манном.

Говоря о противоречиях современного мира, мы все отчетливее видим, что они наиболее явно и ясно проявляют себя через культуру и как сферу духовного наследия народов, и как личного ценностно-творческого мира человека. *Человек культурный* больше не является безусловной и *не проблемной* фигурой нашего времени, а *культурные конфликты* стали нарастать и восприниматься как *вызовы*. Вызовы государству и человеку. Государство все чаще становится «виновато» в нарастании культурных конфликтов, с точки зрения представителей художественной среды. С другой стороны, к государству апеллирует та часть общества, которая хотела бы защиты своих христианских ценностей, своих представлений о культурной норме, то есть защиты своих культурных прав.

Разве не вызовом человеку культуры являются современные практики, делающие «из пустоты» новых кумиров, и обращающие в полный «нуль» все то, что наделено подлинным национальным даром и талантом? Разве не вызовом человеку культуры стал опыт торговли во всем мире так называемыми артефактами, стоимость которых связана не с глубиной смысла, талантом и подлинностью, но с ценой той или иной идеологии на мировом рынке идей, – ценой, как правило, определяемой степенью тотального разрушительного критицизма в адрес «своего» (родного, национального) и отступничества от отеческого? Разве не оказались все мы участниками мировой культурной драмы, кульминацией которой являются и упрямые попытки превращения христианства в некую субкультуру, когда язык христианства используется маргинальными сообществами с целями, далекими даже от элементарно чистоплотных?!

Кризис, переживаемый современной культурой, достаточно глобален: ни толерантность, ни политкорректность, ни мультикультурализм как принципы новой планетарной «культуры для всех» не оказались настолько действенными, как того хотелось их пропагандистам. Они не разрешили культурных конфликтов, но только выявили со всей очевидностью, что культурно-этнические конфликты современности гораздо глубже и специфичнее, чем даже политические. Планетарной *геокультуре*, набрасываемой как сеть на человечество, безусловно, противопоставит нечто более существенное – национально-цивилизационное бытие культур.

Конфликт глобального и национально-особенного определяет сегодня сущность культурных противоречий как в мире, так и в нашей культуре.

Культура всегда была способом бытия народов, именно народ и отдельный человек, укорененный в данном народе, является главным творцом культуры. Культура определяла его (их) повседневный жизненный мир (уклад), который органически (природно-исторически) складывался столетиями, а значит, именно она и выявляла глубинно-сущностное (экзистенциальное) измерение человеческих отношений, включая сюда и глубоко личностные переживания людей, понимание ими смысла своей жизни, их этические добродетели, культурно-национальную идентичность, нравы и понятия о красоте, добре и правде [48, с. 12]. Экзистенциальное и национально-историческое – это «свой Христос», с которым не был намерен расставаться Достоевский, если бы вдруг ему пришлось выбирать между истиной и Христом; это и «русское православие», когда именно русскую землю «исходил, благословляя» «в рабском виде Царь небесный» [80, с. 162]; это и русская правда («не в силе Бог, а в правде»). Потому мы и говорим о мировой культурной драме, что главными ее антагонистами являются: культурные (национально-цивилизационные) миры-типы с их уникальным способом бытия – с одной стороны, и суррогатная геокultura, представляющая хаос, «руины», дробность, крушение и распад бытия, направленная на компрометацию традиций и самобытно-цивилизационных оснований культур, которые ей объявляются «репрессивными» по отношению к человеку, – с другой.

Историческое христианство было, безусловно, масштабнее и полнее любой культуры, – оно было величайшим всеохватывающим и животворящим «солнцем мира»; оно питало разные «культуры», естественно заключенные в нем и позже «эмансипирующиеся» от культа [73]. Именно христианство станет в дальнейшем величайшим метафизическим фундаментом всего подлинного в культуре и поставит человека так высоко, как никакая иная религия. Именно в христианском мире и вероучении важно спасение даже *одной-единственной* человеческой души! ***Одной и каждой!*** В русской классической литературе в ее «золотой» XIX-й век, как и в настоящей (знающей о творческом акте) нашей современной культуре, стучало и стучит христианское сердце. Наша культура стояла (и понимает необходимость этого стояния тем более в наше время) на прочном христоцентричном и метафизическом основании, о чем мы уже говорили в предыдущих главах. Но именно тут находится

межевая граница, закрепляющая серьезный и глубокий раскол в современной культуре. **И этот раскол в культуре касается как европейского, так и русского человека.** Определим его как фундаментальный разрыв между традицией (самобытно-цивилизационной христианской культурой) и ультрамодернизмом (геокультурой), понимаемым его носителями как «деконструкция традиции» (и понимаемый нами как навязываемое самоубийство культуры).

Никогда еще культура, когда-то выманившая человека из Церкви, не была так близка к Церкви, как сейчас – теперь, при онтологическом планетарном конфликте, **они опять «оказались по одну сторону: вместе с человеком, а не против него»** [42, с. 43].

Культурные конфликты не ослабевают: то ДОМ-2 сотрясал культурное пространство страны, то Гай Германика с сериалом «Школа» вызывала общественные протесты; то пермские антигельмановские страсти вокруг выставок «Icons» и «Родина» превратили их в настоящую схватку противников и сторонников; то боди-арт сотрясает «основы», демонстрируя торт из похоронок Великой Отечественной, превратив их в арт-объект или георгиевские ленточки-тату в тех местах, которые обычно принято не обнажать публично; туда же стоит отнести и специфические лекционные курсы в Ельцин Центре или скандальные программы Дудя в сетевом пространстве. Все эти «события» сильно повышали культурную температуру в стране. А уж за идеей «культурной столицы», которая перемещалась по стране, все время тянулся конфликтный шлейф. До недавнего времени можно было точно сказать: никто не превзошел Новосибирского «Тангейзера» по резонансной силе. Новой горячей точкой стала «Матильда».

Но прежде сделаем вот такое отступление: «новые люди» в театре, недовольные наличием закона, не позволяющим оскорблять **религиозные чувства** других, превратили «оскорбление чувств» в своеобразный **мем**. На многих спектаклях Театра.ДОС, например, где всегда звучит мат (и в наличии голое тело) перед спектаклем не без удовольствия сообщают, что **«спектакль ни в коем случае не направлен на оскорбление чьих-либо чувств»**, а в спектакле Д. Егорова Камерного театра Воронежа «Ак и человечество» добавляют, что он **«не направлен на оскорбление чувств: верующих, граждан ближнего и дальнего зарубежья, феминисток, людей с излишним весом, пожарных, представителей сексуальных меньшинств, а также русского народа в отдельности и в целом. Что спектакль не содержит ненормативной лексики или же сцен насилия. Что он не призывает к экстремизму и сепаратизму... И что направлен**

он на воспитание патриотизма, борьбу с социальным неравенством, улучшение работы МЧС и ЖКХ, ситуации на финансовом и нефтяном рынках. Что он учит смелости, пропагандирует здоровый образ жизни, прививает зрителю гуманистическую систему ценностей, улучшает демографическую ситуацию и к тому же несет собой полезную энергетическую волну, благотворно влияющую на иммунную систему...» [36].

Основной конфликт современности можно сформулировать так: с одной стороны, оскорблены чьи-то религиозные чувства, с другой – наличие оскорбленных воспринимается как покушение на права и свободы «новых людей».

Театральные конфликты, названные в прессе «скандалами», собраны в своеобразный реестр не нами, но теми, кто полагает их *свидетельством запретительной культурной политики последних полутора десятилетий*. Именно с нулевых годов стали возникать общественные волнения «вокруг острых постановок», которых становилось все больше и больше. Можно утверждать, что на самом деле серьезной дискуссии, связанной со смыслами и эстетикой «скандальных постановок», как правило, при этом не происходит. Оппоненты, по преимуществу, обвиняют друг друга – «новые люди» считают «мракобесами» всех, кто не понимает, якобы, нового языка сценического искусства, а «консерваторы» настаивают на «разрушении устоев» и отсутствии в современном театре радикально-экспериментального типа каких-либо этических ориентиров. Представляем список спектаклей, опубликованных в журнале «Театр»¹⁸⁰. В этих «спектаклях-скандалах» можно видеть совершенно иной смысл, чем увидели авторы, их интерпретирующие. Этот список можно ведь понимать и как *список сопротивления* активной модернизации театральной ситуации, которая тотально насаждалась от Владивостока до Калининграда. Видеть в нем *сопротивление идеологии «другого театра», «посттеатра», «инновационного театра»*. В информационном поле страны все те, кто десятилетие был *против* такого искусства, напрочь блокировались. Собственно, чему, каким ценностям и смыслам было оказано гражданское культурное сопротивление?

«*Другой театр*» принято называть еще «*театром горизонтальным*». «Горизонтальный театр» – это «театр, отрицающий

¹⁸⁰ Автор статьи Алла Шендерова, Сергей Немцев. «Снимите это немедленно! Что и за что у нас пытаются запретить». См.: журнал «Театр», № 11–12, 2013. Далее мы пересказываем эту статью и даем к ней комментарии.

мир с традиционной системой координат, где есть четкое разделение на добро и зло, прекрасное и безобразное, дьявольское и божественное. Это закономерная и естественная реакция театра на эпоху после двух мировых войн и последствие **прививки постмодернизма** в искусстве» [23]. Горизонтальный театр будто бы призывает к работе ум, а не сердце зрителя, настаивая на критическом анализе окружающей действительности. «Это искусство провокативно, оно будоражит зрителя и не стремится вызвать в нем сопереживание и катарсис. Оно наполнено безнадежностью, одиночеством, эсхатологическим ощущением конца. Примеры: творчество Ромео Кастеллуччи, Томаса Остермайера, Оскараса Коршуноваса, Константина Богомолова и др.» [там же]. Все предельно ясно сформулировано, но, конечно, все эти теоретические установки в каждом спектакле конкретизированы и имеют свои идеологемы и провокативные особенности.

Итак, чему же сопротивлялась публика и гражданское сообщество, каким провокационным спектаклям?

Сразу скажем, что доминирует – возбуждение религиозной вражды, оскорбления чувств верующих и возмущение пропагандой «ценностей ЛГБТ».

«**Благовещение**», хореограф Анжелен Прельжокаж. Москва, 2003 год. Спектакль был показан на Первом фестивале балета Grand Pas (на сцене Малого театра в Москве). С инициативой воспрепятствовать искусству, в котором **пропагандируется однополая любовь и возбуждается религиозной рознь**, выступил общественный комитет «За нравственное возрождение Отечества». Название спектакля провокационно. Благовещение – двенадцатый церковный праздник и событие Священной истории. Мэру Ю. Лужкову и худруку Малого театра Ю. Соломину было направлено протестное письмо группы граждан. В нем говорилось, что хореограф пропагандирует однополую любовь, обращаясь к «материалу» Святого Писания – **архангела Гавриила и Деву Марию** у Прельжокажа изображали **две танцовщицы**. Безусловно, такой подход вызвал у верующих граждан претензии к хореографу, который, с их точки зрения (и Закона о защите религиозных чувств верующих), возбуждает религиозную ненависть. Кстати, московские католики тоже выступили против спектакля. Для московской критики балет оставался «вполне невинным». **Спектакль, однако, не отменили**, ведь чиновникам давно объяснили, что они не имеют права вмешиваться в «творчество». Тем не менее критиками журнала «Театр» он помещен в «поминальный синодик» «запрещенных спектаклей» –

статья называлась, повторим, «Снимите это немедленно! Что и за что у нас пытаются запретить».

Далее в списке следовали **«Дети Розенталя»**, режиссера Эймунтаса Някрошюс (Москва, 2005 год. 2 марта 2005 г.). Единоросс Сергей Неверов вынес на пленарное заседание Госдумы вопрос о постановке в Большом театре оперы «Дети Розенталя» на музыку Леонида Десятникова и либретто Владимира Сорокина. «Нельзя допустить, чтобы пошлые пьесы Сорокина ставились на сцене, признанной достоянием российской культуры, чтобы эту порнографию показывали, а потом обсуждала вся страна!» – говорил Неверов. 293 депутата проголосовали за то, чтобы поручить думскому комитету по культуре разобраться, 12 – против. Премьера прошла, и многие, допущенные до телеэкранов «звезды», похвалили Сорокина: мол, господин либреттист проявил неслыханную и несвойственную ему сдержанность – в опере «нет мата». То есть у нас появился принципиально новый критерий для постановок на государственной сцене – пресса должна рукоплескать записному провокатору лишь за то, что в его либретто, написанного для Большого театра (а не для какого-нибудь экспериментального театра Розенталя) **нет нецензурщины, а есть сленг, жаргон, похабщина, подмены и подделки**. Главная идея либретто – композиторы-клоны. Это – Вагнер, Чайковский, Верди, Мусоргский. Либретто скучно и неинтересно. Спектакль не долго продержался в афише.

«Аида» Верди. (Новосибирск, 2005). В Новосибирском оперном театре поставили «Аиду» Верди, но вместо «борьбы египетского и эфиопского народа», вместо традиционных пирамид, возвели **«чеченские бункеры, певцы облачены в одежды “шахидов” и военный камуфляж, вооружены автоматами Калашникова**. Под занавес первого акта начинается стрельба, зрители жалуются, что “уши закладывает”, а в финале, после оглушительного взрыва валит дым... “Аиду” привезли на фестиваль “Золотая маска”...» – пишет местная пресса. **Только если на сцене «шахиды», то с каким народом они борются?** Однако этот спектакль никто не снимал с репертуара.

«Цыган», режиссер Юрий Александров (Ростов-на-Дону, 2005) также попал в списки «запрещенных». **Претензии были высказаны со стороны цыган: оскорбление национальных чувств**, т. к. Тамила превращена в наркобаронессу, а весь табор втянут в этот бизнес (цыганята продают наркотики прямо в школе). И хотя Будулай остался настоящим героем, борющимся с наркома-

нами (к тому же он, по версии режиссера, сражался в Афганистане и прочих горячих точках), при этом сам ничего не употребляет и другим не дает, – цыганская организация «Амала» потребовала снять с репертуара Ростовского музыкального театра данный спектакль (по роману «Цыган» Анатолия Калинина). «Режиссер спектакля – петербуржец Ю. Александров, “осовременил роман”, т. к. в Ростовской области прокатилась волна событий, связанных с наркотиками. Руководитель “Амалы” писал личное письмо Путину», – сообщают критики.

Балет «Распутин» в хореографии Георгий Кавтун. Екатеринбург – Москва, 2005. Суть претензий православной общественности: *искажение образа мученика и русского царя-страстотерпца Николай II*¹⁸¹. «В 2005 году “Имперский русский балет” был дважды подвергнут порицанию за постановку “Распутин” на музыку Владимира Качесова. В феврале в Екатеринбурге местная религиозная общественность напомнила творцам о таких фундаментальных институтах старой империи, как духовная и драматическая цензура. Первая запрещала выводить на сцену святых, вторая – царских особ. В балете наряду с Распутиным на сцене фигурировала и ныне канонизированная семья императора Николая II, причем сам император появлялся “не в царской одежде”, ... 15 февраля дирекция театра “Космос” отсоветовала активистам приходить на спектакль, если им что-то не нравится, и показ прошел по расписанию. А 30 марта, уже в Москве, православные хоругвеносцы пикетировали Театр эстрады, где шел “Распутин”» [65].

«В своих руках» режиссера Скандарбека Тулпарова (Махачкала, 2008). Суть претензий руководителей республики: *героизация террористов*. «4 апреля 2008 года в Дагестане состоялась премьера по пьесе британского драматурга Натальи Пелевайн “В своих руках” – о захвате заложников во время мюзикла “Норд-Ост” в ТЦ “На Дубровке”. На спектакле побывало руководство Дагестана во главе с президентом Муху Алиевым. На следующий день спектакль отменили, будто бы, по причине болезни одной из актрис. Его не сыграли больше ни разу... Муху Алиев заявил, что указаний о запрете не давал, а лишь высказал свои соображения – о том, что террористы в спектакле «выглядят уж очень одухотворенными», а пьеса “заслана” в Дагестан британскими диверсантами специально для дестабилизации обстановки. В скором

¹⁸¹ Сегодня, как мы знаем, те же претензии предъявляются Алексею Учителю и его фильму «Матильда».

времени и *британский драматург*, и дагестанский режиссер были вынуждены уехать из страны» [65].

Комментарий журнала «Театр»: «**Монологи вагины**» поставлены режиссером Джулиано ди Капуа (Санкт-Петербург, 2008). Суть претензии госучреждения: *наличие в названии слова «вагина»*. «Комиссия по этике социальной рекламы и социально-значимой информации Петербурга рекомендовала итальянскому режиссеру Джулиано ди Капуа *сменить название* его спектакля «Монологи вагины», который шел с 2005 года... Рекомендацию подписала мэр города Валентина Матвиенко – как утверждает портал gazeta.spb, сделано это было с подачи давнего приятеля мэра Михаила Боярского, которого слово на афише повергло в шок. С тех пор «вагина» на афишах спектакля пишется только по латыни: *vagini*. «Однако *опыт был повторен* в Москве в спектакле К. Серебренникова и никого уже не возмутил до такой степени» [65].

Спектакль «**Про баб**» был поставлен режиссером Ольгой Субботиной (Москва, 2009). Суть претензий к нему администрации и общественности: *бессовестное публичное использование слов «клитор», «сперма» и «оргазм»*. Комментарий журнала «Театр»: «В январе 2009-го руководство ДК имени Зуева отказалось предоставить помещение, арендованное “Другим театром” для показа спектакля Ольги Субботиной по пьесам Екатерины Нарши “Метель-аттракцион” и Михаила Барановского “Про баб”, мотивировав это тем, что по ходу действия героини употребляют слова “клитор”, “сперма” и “оргазм”. В конце концов *преьера все же состоялась*, но уже в марте и не в ДК имени Зуева, а в *Центре драматургии и режиссуры на Беговой...*» [там же].

Критики считают, что за последнее десятилетие в России «сгустилось ханжество» и напоминают, что «в новейшие времена слово «*оргазм*» со сцены первой произнесла Алла Демидова – в спектакле «Квартет» по пьесе Хайнера Мюллера. Это было в 1993-м, спектакль, формально принадлежавший «Театру А», играли на сцене «Таганки». «Слова “оргазм” и “эрекция” в исполнении бесстрашной народной артистки повергали зал в трепет, но ни один зритель не высказывал вслух протеста и тем более не писал писем – ни в милицию, ни патриарху, ни руководителю театра Юрию Любимову» [там же]. Степень «бесстрашия» актера, теперь, как мы видим, изменяется публичным произнесением слов, которые отфильтровывались культурой всегда.

«**Голубой щенок**» – спектакль режиссера и балетмейстера Марины Головиной (Екатеринбург, 2010). Суть претензий адми-

нистративной власти: *слово «голубой» как символ гомосексуализма.*

Комментарий журнала «Театр»: «Запрет этого спектакля стал одним из первых деяний шансонье Александра Новикова, которого министр культуры Свердловской области Алексей Бадаев назначил руководителем екатеринбургского Театра эстрады. Музыкальную постановку по сказке Юрия Энтина и на музыку Геннадия Гладкова, пользовавшуюся большой популярностью у детей, господин Новиков *назвал “пропитанной педофилией и гомозротикой”*. Режиссер Марина Головина сочла эти обвинения оскорбительными... Узнавший о происходящем Юрий Энтин напомнил, что, когда он писал эту сказку *“про необычного человека, которого травят за то, что он не похож на остальных”*, понятие “голубой” уже было известно обществу, но ни у кого из советских начальников не возникало таких двусмысленных ассоциаций...» Как бы там ни было, но в советское время никто и не трактовал сказку с точки зрения «травли необычного человека». Критика с таких позиций спектакля стала возможна именно потому, что в стране стала активно «прививаться» на древо культуры гей-проблематика.

Спектакль *«Ждем тебя, веселый гном!»* был поставлен в театре-студии Л. Ермолаевой (Омск, 2010). Суть претензий: *намек на невысокий рост Дмитрия Медведева в период его президентства.* Комментарий журнала «Театр»: «12 февраля 2010 года – в день визита тогдашнего президента России Дмитрия Медведева – по пути следования его кортежа была демонтирована афиша сказки “Ждем тебя, веселый гном”, шедшей в Театре-студии Любви Ермолаевой. По свидетельству очевидцев, афишу порубили топорами с молниеносной скоростью. Заподозрить наличие политических аллюзий в спектакле с подзаголовком “Новогодние догонялки в сказочном лесу” трудно, остается думать, что местные власти забеспокоились, что Дмитрий Медведев, как человек невысокого роста, примет обращение “веселый гном” на свой счет. В дальнейшем спектакль сошел с репертуара... Театр имени Ермолаевой легко отделался. А могли ведь заставить белить почерневший вокруг театра снег. Или, как это было в Красноярском крае во время визита Путина на Ванкорское месторождение, отправить коллектив театра ловить мошек и комаров» (пишет московский критик) [65].

Спектакль *«Гамлет»* режиссером Олегом Нагорничных был поставлен в Сыктывкаре в 2011 году. Суть претензий: *несоответствие спектакля ожиданиям зрителя, переделка классики в*

негативном контексте. Комментарий журнала «Театр»: «Эпидемия, начавшаяся в Белгороде, получила неожиданное продолжение в Сыктывкаре. В ноябре 2011-го член Общественной палаты Коми Александр Щиголев (оказавшийся, как на грех, любителем театра), побывав на “Гамлете” в Театре драмы имени В. Савина, подал в суд за несоответствие эпохе Шекспира в целом и **изнасилование Офелии** в частности. Намереваясь отсудить у театра 10 800 рублей (800 рублей – за билеты и 10 тысяч – за моральный ущерб), автор дал интервью “Комсомольской правде”, где, в частности, заявил: “Рояль на сцене используют совсем не по назначению, дело происходит в Дании, а по сцене бегают какие-то совсем не датские солдаты, сам Гамлет больше походит на неврастеника, а могильщики расппевают во время выкапывания могилы какие-то пошлые песенки!.. В театр ведь приходят дети! И что они видят? **Как Гамлет насилуеет Офелию на рояле!**” Поясним, что **Гамлет** (Анатолий Федоренко), как и многие персонажи спектакля Олега Нагорничных, **был одет в костюм современного хипстера**, а сцена с Офелией носила подчеркнуто условный характер – никакой “обнаженки” и натурализма на сцене не было. В итоге состоялось судебное слушание (www.bnkomi.ru/data/news/10961). Иск был отклонен» [65].

Спектакль **«Луна и трансформер»** был поставлен по пьесам Андрея Крупина, «Планета» Евгения Гришковца, «Кислород» Ивана Вырыпаева и «Свободная пара» Дарио Фо, режиссеры его – студенты Белгородского института культуры (Белгород, 2011). Суть претензий оскорбленных: **несоответствие закону о духовной безопасности, принятым в Белгородской области (нравственное растление)**. Критик пишет: «Белгородский театр “Новая сцена”, существующий при местном Институте культуры – единственное в городе место, **где ставятся современные пьесы**. Именно на этой сцене студент-третьекурсник (имя которого, к сожалению, затерялось на просторах Рунета), рискнул поставить текст Андрея Крупина, незадолго до того напечатанный в журнале “Урал”. Текст написан в форме монолога **9-летнего паренька, оставшегося в темном гараже с чужим дядей**, который хотел всего лишь отдать ребенку старый велосипед, а тот, напичканный теленовостями, решил, что дядя – насильник. Худсовет института, напуганный незадолго перед тем введенным в городе законом о духовной безопасности, **принял решение запретить спектакль**. А заодно закрыть и все мало-мальски современные постановки “Новой сцены”, включая острый “Кислород” Вырыпаева и даже “Планету” Евгения Гришковца ... педагоги запретили и “Свободную пару” по тексту нобелевского лауреата

Дарио Фо. Возмущенные студенты умудрились сыграть “Планету” в помещении магазина одежды – спектакль был посвящен Дню святого Валентина, празднование которого белгородские власти также отменили. В дальнейшем упомянутые спектакли игрались лишь изредка и полулегально – в помещениях клубов и кафе».

Спектакль **«Мессия»**, режиссер **Олег Кулик**. Санкт-Петербург, 2011 год. Суть претензий *артистов*, которые участвовали в спектакле: **антирелигиозный, антицерковный, антиэстетический спектакль**. Критик уточняет: «В мае 2011-го Валерий Гергиев отменил перенос на сцену Мариинского театра *оратории “Мессия” Генделя в постановке Олега Кулика, которая ранее вышла в парижском театре Châtelet*. В вопросах режиссерского творчества Гергиев обычно доверчив, как Отелло, но в силу вечной занятости прозрение приходит к маэстро на генеральных репетициях, когда душить свободное искусство уже неловко. Именно поэтому разного рода авангард, от политического до художественного, в Мариинке чувствует себя довольно комфортно, если только режиссер не эпатирует артистов. До намерения Кулика сделать “антирелигиозный” и “антицерковный” спектакль, в котором *мессией, по его словам, становился “конкретный бомжара с Курского вокзала”* никому не было дела, пока *хористы не узнали, что им предстоит изображать “людей после взрыва в какой-то рванине или даже в чем мать родила*. Похоже, именно это, а не идеологическая составляющая, предрешило участь этого проекта». Кулик был известным акционистом-provokatorом всегда (рубил иконы в Манеже, бегал голым, изображая собаку. – К. К.)».

«Иисус Христос – суперзвезда», режиссеры Владимир Подгородинский и Геннадий Абрамов, Ростов-на-Дону, 2012 год. Суть претензий православной общественности: **искаженный образ Христа**. Комментарий журнала «Театр»: «26 сентября 2012 года в прокуратуру Ростова-на-Дону поступило заявление православно-го активиста Трофимова с требованием запретить показ рок-оперы Эндрю Ллойда Уэббера “Иисус Христос – суперзвезда” в постановке петербургского театра “Рок-опера”. Трофимова смутил “неправильный” образ Христа, и он требовал, чтобы трактовка образа была согласована с патриархом. Филармония, предоставлявшая площадку под гастроли, немедленно уступила активисту, отменив продажу билетов. Однако у созданного в 1970 году мюзикла ...нашлись влиятельные защитники на федеральном и региональном уровне. Так, за него вступился руководитель администрации президента С. Б. Иванов, а Донская метрополия с плохо скрываемым раздра-

жением разъяснила, что *не всякий Богом обиженный имеет право высказываться от имени “всего православного народа”*» [65].

Спектакль **«Сон в летнюю ночь»** режиссера Кристофера Олдена. (Москва, 2012). Суть претензий общественности: *пропаганда педофилии*. Журнал «Театр» комментирует: «Скандал вокруг постановки, которую в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко осуществил англичанин Кристофер Олден, начался после письма, направленного детскому омбудсмену Павлу Астахову и протоиерею Всеволоду Чаплину. В письме некая С. П. Хасанова, от имени родителей участников детского хора, сообщала о развратных сценах и пропаганде педофилии в будущем спектакле. В ответ Павел Астахов вместе со столь же равнодушным к детям депутатом Виталием Милоновым обратился к главе Минкульта с просьбой проверить информацию. Минкульт потребовал разъяснений у руководства театра, после чего директор театра Владимир Урин *представил коллективное обращение* реальных родителей детей – участников хора, *в котором жалоба Хасановой названа «отвратительной фальшивкой»*. Добавим, что тема «педофилии» в спектакле исчерпывается тем, что герои оперы не юные влюбленные афиняне (как у Шекспира), а *старшеклассники* женской и мужской школы. Вполне «дистиллированное» действие происходит на фоне здания старинной школы для мальчиков». В апреле 2013 опера «Сон в летнюю ночь» получила «Золотую маску» как «лучшая оперная постановка».

Спектакль **«Руслан и Людмила»** – режиссер Дмитрий Черняков. (Москва, 2011). Суть претензий общественности и профессионалов: *глумление над Пушкиным и Глинкой*.

Комментарий журнала «Театр»: «Собственно, обвинения в издевательствах над всем святым Черняков, *последовательно взрывающий оперную рутину*, получал еще во времена “Сказания о невидимом граде Китеже”, впервые поставленного им в Мариинке в 2001-м. Масла в огонь подлил и *неканонический “Евгений Онегин”, против которого протестовала сама Галина Вишневская*. Но жгучая ненависть и крики “Позор!”, раздававшиеся на премьере “Руслана и Людмилы”, были, по всей вероятности, вызваны тем, что премьера эта пришлась на историческое открытие отреставрированной сцены Большого. Очевидно, что *консервативный отечественный зритель ожидал увидеть на открытии что-то квазитрадиционное и пафосное, а получил – многослойную, замысловатую пародию на большой стиль...*» В 2013-м освидетельствованный на премьере Черняков получил «Золотую маску» за лучшую оперную режиссуру.

Спектакль *«Лир»*, режиссер Константин Богомолов. Санкт-Петербург, 2011–2013 гг. Суть претензий общественности: *глумление над всем святым – от Шекспира до российской истории.*

Комментарий журнала «Театр»: «Страсти вокруг многослойного, постмодернистского “Лира”, *действие которого режиссер перенес в сталинскую эпоху – с конца 30-х и до победных парадов 1945-го*, начались еще на стадии репетиций в питерском “Приюте комедиантов”. Тогда кто-то из Смольного выказал недовольство, прослышав, что в одной из сцен Регана, Гонерилья и их мужья *держат в руках иконы, а вместо монашеских клобуков используют перевернутые ночные горшки.* При последующих показах сцена то исчезала, то появлялась. А скандалы вокруг спектакля не утихают до сих пор – ни его участие в недавней “Золотой маске” (принесшей награду Розе Хайруллиной, *исполнительнице роли Лира*), ни успех на международных фестивалях *для отечественных мракобесов ничего не значат, у них ведь особенная статья...»*

Спектакль *«Лолита»*, режиссер Леонид Мозговой. Санкт-Петербург, 2012. Суть претензий общественности: *педофилия.* Комментарий журнала «Театр»: «Осенью 2012 года *православные добились отмены моноспектакля* Леонида Мозгового, который должен был играть в музее “Эрарта”¹⁸². Незадолго до премьеры в СМИ появилось письмо петербургских казаков, обращенное к руководству музея, в котором говорилось, что “Лолита” Набокова является пропагандой педофилии. В письме казаки подчеркивали, что постановка осуществляется “не просто так, это все зачем-то нужно”, а также вспоминали, что Мозговой когда-то сыграл в кино Гитлера, причем у Александра Сокурова, “известного пропагандой содомии”. “Не хочу обзывать казаков, *но это люди недалекие, я не люблю с такими связываться*, зачем мне это?” – сказал в ответ Леонид Мозговой и отменил спектакль. Вскоре после этого вандалы исписали фасад дома-музея Набокова оскорбительными надписями. А чуть раньше из-за предполагаемого “богохульства” в Питере *отменили концерт “Граждане бесы” от создателей проекта “Гражданин поэт”. Галерист же Марат Гельман не смог показать запланированную ранее выставку “Icons”, так как хозяева площадки, где должна была состояться выставка, испугались неблагоприятной обстановки в городе»* [65].

¹⁸² Музей и культурный центр «Эрарта» является частным центром современного искусства, финансируемым Фондом М. Прохорова.

Спектакль **«Золотой петушок»**, режиссер Кирилл Серебренников Москва, 2012. Суть претензий православной общественности: **богохульство, насилие над детьми**. Комментарий журнала «Театр»: «Через год после премьеры Серебренникова в Большом театре **верующие православные активисты** обратились к патриарху с жалобой на спектакль, в котором, по их наблюдению, на сцену Большого выходят казаки с карикатурами на православные иконы и вообще происходит глумление над церковью, а петушка изображает маленький мальчик, которого колют золоченой спицей, в чем православные усмотрели призыв к насилию над детьми. Комментируя это письмо, руководство Большого театра предложило православным посмотреть балет Юрия Григоровича “Золотой век” – сатиру о временах НЭПа, в которой поп танцует с огромным крестом на шее. Сатира была и в те времена, и сейчас. Что ж они ухватились за “Петушка”? Почему “Золотой век” никого не смущает?»

Спектакль **«Своими глазами»**, модераторы Михаил Угаров и Варвара Фаэр. Москва, 28 августа 2012 года. Суть претензий общественности: **ненависть к русскому народу**. Комментарий журнала «Театр»: «В документальном рассказе о ходе суда над участницами группы Pussy Riot, приговоренными к двум годам колонии общего режима за февральскую акцию в храме Христа Спасителя *приняли участие реальные адвокаты девушек Николай Полозов, Марк Фейгин и Виолетта Волкова*, а также муж Надежды Толоконниковой, активист арт-группы “Война” *Петр Верзилов*¹⁸³. В маленьком подвальном зале работало несколько видеокамер: спектакль фиксировали документалисты школы Марины Разбежкиной. Адвокаты и Верзилов рассказали слушателям о семьях участниц Pussy Riot, их отношении к происходящему, о судьбе Марине Сыровой и свечнице храма Христа Спасителя Сокологорской. Часа через два после начала вдруг зажегся яркий свет: *в сопровождении журналистов НТВ появились православные активисты. С криками “Покайтесь!” и “За что вы ненавидите русский народ?”* они пытались прорваться на сцену, но зрители не дали им выступить. Конфликт быстро погасили, часть зрителей даже подумала, что демарш хоругвеносцев входит в режиссерский замысел. В дальнейшем некоторых из “православных” опознали на записи – это те же персонажи, которые 20 августа 2012 года устроили скандал в кафе – “Му-Му”, требуя, чтобы один из посетителей снял футболку с надписью “Богородица,

¹⁸³ В настоящее время осужденный французским судом за свои акции в Париже.

Путина прогони!». Как предположил в своем блоге Михаил Угаров, «телевизионщики возят с собой эту группу статистов и снимают результат конфликта»».

Спектакль **«Московские процессы»**. Режиссер Мило Рау. Москва, 3 марта 2013 года. Суть претензий: **нарушение режиссером миграционного законодательства**. Комментарий журнала «Театр»: «Несколько иной сценарий был выбран для срыва спектакля **швейцарца Мило Рау “Московские процессы”**, посвященного судебным разбирательствам по делам выставок “Осторожно, религия!” (2003) и “Запретное искусство” (2007), а также суду над участницами группы Pussy Riot. Спектакль игрался в Сахаровском центре два дня подряд, 2 и 3 марта. И если первый день прошел спокойно, то инсценированный режиссером “Суд над Pussy Riot” при участии Самуцевич повлек за собой приход Федеральной миграционной службы, которой именно во время спектакля вздумалось проверить у режиссера документы и предупредить о том, что он нарушает миграционное законодательство. Между тем? вместе с ФМС к зданию Сахаровского центра неизвестно почему прибыли казаки и ОМОН. “Нас реально заперли, здание окружено казаками”, – писал в своем микроблоге в Twitter *Марат Гельман*. “Мы продолжаем, но, кажется, мы заперты. Мило Рау сообщает снаружи: «It’s a kind of a pogrom outside», – написал в “Фейсбуке” директор центра Михаил Калужский. В результате после затянувшегося перерыва спектакль доиграли до конца – при огромном скоплении народа и в присутствии весьма мрачно настроенного казачества...» [65].

Спектакль **«Человек-подушка»**, режиссер Кирилл Серебренников, Москва, 2013. Суть претензий: **насилие над детьми**. Комментарий журнала «Театр»: «Весной 2013 московская полиция начала проверять постановки Кирилла Серебренникова – мхатовский спектакль “Человек-подушка” и «Отморозков» (спектакль «Седьмой студии», в этом сезоне идущий на сцене «Гоголь-центра»), – **на предмет наличия в них экстремизма и педофилии**. Насколько известно Театру, **проверка так ничем и не кончилась**. Заметим, однако, что “Отморозки” по повести Захара Прилепина “Санькя” играют с 2011 года (а в 2012-м даже удостоились «Золотой маски»), а премьера “Человека-подушки” по пьесе Мартина Макдонаха и вовсе состоялась в 2007-м. Все это время полиция не проявляла к этим спектаклям никакого интереса.

Вместо послесловия приведем курьез, случившийся на “Зойкиной квартире” Серебренникова в МХТ. В кулуарах театра рассказывают, что осенью 2012-го на один из спектаклей пришла Валентина

Матвиенко. Увидев на актере Михаиле Трухине, игравшем афериста Аметистова, майку с изображением Путина (майка была спрятана под несколькими слоями одежды и “обнажалась” не сразу), она страшно возмутилась и, не досмотрев спектакль, приказала худруку Олегу Табакову: “Снимите немедленно!”. Олег Павлович широко улыбнулся в ответ. Майка в спектакле все еще существует. Надежда на **неподцензурный театр** – тоже...» [65].

Спектакль **«Идеальный муж»**, режиссер К. Богомолов. МХТ им. А. Чехова, Москва 2013. Суть претензий: **оскорбление чувств верующих и их христианских святых, пропаганда гомосексуализма**. Комментарий журнала «Театр»: «В Московском художественном театре православные активисты сорвали спектакль “кассовой постановки” “Идеальный муж. Комедия” режиссера Константина Богомолова. Во время эпизода, когда священник нетрадиционной ориентации молится пред обнаженной распятой женщиной, двое молодых людей и девушка выскочили на сцену и затеяли потасовку, требуя прекратить действие». «...Во всем мире сегодня искусственно создается понятие “нормы”, которое противоречит христианским и общечеловеческим ценностям. Некие хозяева дискурса стараются установить совершенно кощунственные и чуждые человеческой природе явления, как норму. И используют для этого инструментарий масс-медиа», – поясняет православный активист Дмитрий Энтео. «В спектакле МХТ **режиссер разобрался с духовенством, секс-меньшинствами и кремлевскими чиновниками**», – считает критик газеты «Известий» А. Шевелева. – “Идеальный муж” – это четырехчасовой памфлет на современную действительность, остроумный и безжалостный. Текст Оскара Уайльда занимает 20 % спектакля, стеб режиссера – оставшиеся 80 %. Первый и третий акты посвящены **любовной истории двух представителей российской элиты нетрадиционной ориентации**. Один – звезда эстрады, бывший киллер Лорд (Игорь Миркурбанов) – пародия на Стаса Михайлова и Григория Лепса в одном флаконе, другой – министр резиновых изделий Роберт Тернов (Алексей Кравченко), видный кремлевский деятель». Спектакль получил премию «Золотой маски». С репертуара не был снят. Спектакль **«Тангейзер»** – режиссер Тимофей Кулябин, Новосибирский академический театр оперы и балета (2014). Суть претензий: **оскорбление чувств верующих христиан**.

Православная общественность и Владыка Новосибирский обратились в суд с претензией к театру и режиссеру, оскорбивших чувства верующих срамным постером и введением в спектакль

образа Христа, который был помещен режиссером в грот любви (богини Венеры). Состоявшийся суд не признал иска, спектакль не был отменен, но конфликт общественности и деятелей театра продолжался (в него буквально вся страна была втянута).

Есть основания предполагать, что режиссер сознательно шел на конфликт с православной общественностью в своем городе, а резонанс от этого конфликта достигнул бы и европейских ушей. Режиссер заявил прямо: **«Я искал тему, табуированную в современном обществе. Для нынешнего европейца таких тем, пожалуй, только две: холокост и религия.** Об этом лучше высказываться, сохраняя крайнюю осторожность, или не говорить вовсе. Все остальное уже сто раз пройдено, сегодня трудно кого-то чем-то удивить. **Тема религии сегодня – одна из самых сложных, провокационных и спекулятивных.** В данной постановке она становится скорее субъектом сюжета, чем объектом исследования» (выделено мной. – К. К.) [57]. И все получилось – теперь *Гардиен* им интересуется. Наверное, когда против русских применяются санкции, некоторым особенно приятно оказаться в европейских списках лояльности.

Образ Христа в перечисленных выше образчиках «запрещенного искусства», как и в спектакле самого Т. Кулябина (которые практически никто не запретил за редким исключением) может быть оправдан только с одной позиции: **провокативного жеста.** Никто из критиков, даже слишком преданных Кулябину, не взялись доказывать обязательность появления Христа на сцене. Профессионализм, как ни крути, это нечто **должное**, это – строгое сцепление замысла и его воплощения. В кулябинском случае это называется **не творчество, но троллинг** – введение образа Христа с целью позлить и раскачать православное наше сообщество. А оно у нас, действительно, очень живое и очень граждански-зрелое... Очень жаль, но сегодня экспериментом прикрывают тяжелейшую форму непрофессионализма и скромный талант – тоже. А благодаря театральной критике нынче уже **нет разницы между творческим риском и провокацией.** Спектакль Тимофея Кулябина «Тангейзер», мало оригинален, и даже весьма банален. Помещение героев в «актуальную» современность выглядит как-то жалко, будто в Новосибирске собрали жалкие крохи с «европейского стола». Важно, конечно, другое – все, что происходит рядом с «Тангейзером» и вокруг него. Спектакль стал той «лакмусовой бумагой», с помощью которой началась проверка на прочность и публики, и культуры, и управления культурой. Под «проверкой» я как раз понимаю не следственные действия, а под «делом» – не судебное, но тот уровень

социальной и интеллектуальной рефлексии, который был проявлен в Новосибирске, да и в Москве. Список, приведенный выше (замечу, составленный не нами, а теми, кто поддерживает *полную свободу* художника от государства и религиозно-ориентированной части общества, выводя ее за рамки тех, чье мнение имеет право на существование), – список этот и акценты, расставленные в нем, довольно точно указывает на точки конфликтов в современной культуре. «Все эти гей-парады, акционизм и прочие, безусловно, чуждые российскому обществу особенности так называемой отечественными шутниками “гейропы”, – считает критик, – **служат в первую очередь обычному натаскиванию гражданина на спокойное отношение к проявлению любых непонятных ему действий**, если они не угрожают его физической безопасности. Безусловно, у искусства есть и много других функций, но мне кажется, что сегодняшняя его поддержка властными элитами развитых стран обусловлена в основном этим полезным свойством» [77].

Речь идет об антихристианском отношении к святыням, о гендерном формате, внедренном с нашу культуру (во многих театрах страны женские роли играют мужчины, и наоборот), о депатологизации «культуры» секс-меньшинств, отвоёвывающих на общем культурном поле свое место; о педофилии и использовании детей в спектаклях «взрослого» театра; о насилии над классикой; о святынях народа, государства, христианства. Речь идет о том, что *стихийно*, часто не находя нужных аргументов, часть общества отстаивает тем не менее наличие в нем **идеального пространства**¹⁸⁴, сформированного, безусловно, как христианским содержанием русской классической культуры, так и национальными традициями.

Подобные конфликты, демонстрирующие разные представления о современной и классической культуре, свидетельствуют о том, что культура не может состоять из одних инновационных продуктов, что «консерваторы» и культур-патриоты¹⁸⁵ столь же

¹⁸⁴ Безусловно, спекуляции вокруг проблемы «оскорбление чувств» есть и будут. Но мы видим, как рынок приспособил эту проблему под свои нужды: общественное возмущение стало фантастической рекламой фильма, спектакля. Стоит отметить, что никогда радикальные режиссеры не покушаются на оскорбления чувств верующих мусульман.

¹⁸⁵ «Консерваторы» в глазах либерально-креативного класса – это всегда и только «мракобесы», в то время как творческий слой «консерваторов» весьма и весьма разнообразен. Под «консерваторами» понимается деятельность и творчество людей, на самом деле отстоящих друг от друга на большом расстоянии.

необходимы для культурного диалога, как и «неизбежны» либерал-прогрессисты, тотальное доминирование в культуре которых встречает сопротивление того народного большинства, которое сохраняет (пусть и шаблонное) представление о культурной норме (традиционный шаблон как культурная модель тоже может быть продуктивен в определенных исторических ситуациях). Современный либерализм переживает кризис, эпоха господства постмодерна уходит в прошлое под натиском иных культурологических идей.

3.2. Борьба современников с классикой

Модернизация оппозиции «современное искусство» и «искусство традиционное» стоит в повестке дня, причем речь идет не об отказе от «актуальной» и «современной» культуры, но о наполнении их иными смыслами. Проблема наследования культуры, механизмов наследования и выборки для наследования приобретает насущный характер.

Современная художественная критика усердно занимается тем, что находит «эксперимент» и «смыслы» там, где их нет и быть не может, то есть своими проплаченными ли, или не проплаченными усилиями увеличивает в культуре энтропию и беспорядок. Ведь они давно сказали и написали: залогом движения вперед «нового театра» может быть лишь тотальное и массовое уничтожение старых культурных смыслов – национальной культуры (все те же задачи стояли и после революции 1917 года). Вот и выравнивают кураторы и критики площадку под «типического кулябина» по всем российским просторам. И они так привыкли к этому занятию за три десятка лет, что любое сопротивление вызывает удивление (допускаю, что даже настоящее), злобу и желание оставить «свободу творчества» только себе и в собственном ее понимании.

В основании эстетики всех вышеназванных «скандальных спектаклей» лежит **принципиальная вненациональность как способность переходить** «любые границы на интеллектуальных основаниях». Сама эта «вненациональность» имеет дополнительное оформление в виде «европейскости», предлагающая в качестве нормы постоянное расшатывание представлений о «возможном» и «невозможном». **Переход границ** (отсутствие границ, без-границность) – формальных, интеллектуальных, этических (как, например, презентация «гетеросексуальности», не допускающей ограничений в структуре сексуальных сцен, презентация нетрадиционно-ориен-

тированной «сексуальности») – доминирующий фактор современной художественной деятельности.

Практика культурного конфликта сегодня все настойчивее вытесняет возможность диалога между носителями разных художественных школ и интеллектуальных традиций. Существование было мирным до той поры, пока государство финансировало «актуальные проекты» и совершенно не требовало никакой «взаимности» от деятелей культуры: концепт «культурной столицы», с 90-х годов перемещаясь по России, сопровождался созданием центров современного искусства и новыми культурными практиками. Акционизм и прочие «экспериментальные формы» были вне критики: трудно было измерить их художественный результат. Государство давало деньги и не должно было сметь «свое суждение иметь». В СМИ активно распространялся миф о том, что поддержка такого рода «актуального искусства» и есть признак «совершеннолетия культуры», «европейскости» государства.

Сегодня, когда Россия оказалась в кольце санкций и превращена в главного злодея мира, культур-либералы и интеллектуал-либералы взяли на вооружение (и воздействие, в первую очередь, на государство) такую идею, под которую получают финансирование: ***только культурные каналы остаются для нашей страны открытыми***, следовательно, на культуре, как и на военной обороне (промышленности), не стоит экономить, поскольку только деятели культуры могут формировать за рубежом привлекательный образ русских (тут о русских немедленно вспоминают!) и России. «Представлять русскую культуру за рубежом», будут, как и прежде, исключительно только они сами. ***Культура становится рычагом воздействия на собственное правительство: чем сильнее ухудшается внешнеполитическая ситуация – тем больший простор для манипуляций и преференций получают деятели либеральной культуры***. Адепты «модернизации» в культуре всегда прямо утверждали, что носители «современного актуального искусства» сознательно разрушают мир традиционных ценностей и табу; сознательно занимаются десакрализацией и не желают нести ни в культуре, ни в жизни «Ношу Ивана»; сознательно искажают все нормы, и принципиально шокируют публику. Но при этом не только «квалифицированный потребитель» (тот самый продвинутый зритель, составляющий 3–5 % совокупной аудитории), но и все остальные слои зрительской аудитории должны дружно аплодировать чужим культурным формам и нормам. Все мы должны, так сказать, снять шляпу перед носителями антитрадиции и низко кланяться за то, что

они «весомо, грубо, зримо» борются с традиционным большинством. «Все эти гей-парады, акционизм и прочие, безусловно, чуждые российскому обществу особенности так называемой отечественными шутниками “гейропы” служат, – уверен критик, – в первую очередь **обычному натаскиванию гражданина на спокойное отношение к проявлению любых непонятных ему действий**, если они не угрожают его физической безопасности. Безусловно, у искусства есть и много других функций, но мне думается, что сегодняшняя его поддержка властными элитами развитых стран обусловлена в основном этим полезным свойством» [77]. И будто бы эти самые «натаскивания», в реальности приводящие к культурным конфликтам, которые вот уже почти два десятилетия сопровождают театральные постановки «от креативной режиссуры», – будто бы они на самом-то деле «приучают к терпимости» (кому? чему? каким и чьим ценностям?). Только вот почему-то «вредная» российская публика никак к «натаскиваниям» привыкать не желает. Конечно, публика страшно виновата, что не понимает «новой драмы», как не понимала Гельмана в PERMM, спектакли Ромео Кастеллуччи на фестивале NET и Арт-Клязьму. Но что делать с «непонимающей критикой», которая все чаще замечает, что под видом экспериментального искусства нам предлагают «туфли на покойника», то есть одноразовый культурный продукт для «льготной фестивальной эксплуатации»? [37]. Режиссерам не важно, что «Тангейзер», например, написан немецким композитором, а «Пиковая дама» – русским; им не важна и русская оперная традиция постановки немецких, итальянских, русских опер; совершенно не значим текст партитуры – язык не просто разрушается, но превращен в некий «мусор культуры», служит лишь фоном для бытовых и варварских «экзерсисов» постановщика. «Трендовым» режиссерам важен глобальный контекст (то, что весь мир будоражит) и личный индивидуализм-эгоизм, потому как «я хочу» есть самый важный импульс творчества. Но в этом «хотении» попросту выбрасывается сложная культурная традиция – выбрасываются потому, что высокая классика (русская и любая национальная вообще) не поддается глобалистскому выравниванию подобно наднациональному масскульту или элитарному экспериментальному продукту (тоже наднациональному).

С классикой ничего нельзя сделать – она уже есть, есть рукописи и подлинники, есть вековые **традиции ее понимания**, безусловно, обновляющиеся и уточняющие само понимание. Но классику можно исказить и испортить образец, пользуясь тем, что уровень культуры в постсоветский период сильно упал и классику уже не читают.

Классика перестала быть силой, скрепляющей поколения в единство нации. Глобальное нивелирование, банализация, профанирование, удешевляющая тривиальность, денационализация – вот способы борьбы современников с классиками. Для современной художественной практики в искусстве, повторим эту важную мысль, **нет оригинала** – реальной художественной совершенной действительности в виде опер Вагнера, Чайковского, Прокофьева, трагедий и стихов Пушкина, прозы Гоголя, Достоевского и т. д. Если признать их (Вагнера и Пушкина) художественный мир за действительность, то нужно много, упорно и тяжело трудиться над их постижением; зато если их наследие объявить «открытыми текстами», да еще и «интерактивными системами», то такой подход тут же развязывает руки и позволяет разъять гармонию произведения, превратить его в своевольный интерактивный хаос. Недобросовестные имитации и стилизации предпочитают подлинности. «Патологическое перевертывание статусов» – еще одна родовая черта «нового искусства» и его адептов. Современная критика продвигает такого рода «произведения» в качестве лучших и новых образцов «инновационного искусства», подозревая априори любые идеалы и добродетели традиционной культуры в «тоталитарной догматической нетерпимости».

Между государственной поддержкой актуального искусства и европейскостью страны (как мы уже говорили, что у нас все в культуре меряется европейским аршином) становится знак равенства: «Современное искусство – часть менталитета развитых стран. Тех, которые нуждаются ради равновесия сложного современного общества в развитии толерантности. Если говорить просто, то в условиях нынешней городской многосоставной и мультинациональной культуры людям нужно расшатывать глубоко заложенные в подсознании предубеждения против “другого”» [77]. По мнению А. С. Панарина, межкультурная раздвоенность – неизбежное состояние тех, кто о своей национальной истории, культуре и традиции судит с внешних позиций. Десоциализация, декультурация и дезинтеграция людей «обрубивших национальные корни» превращает их в «граждан мира» («кочующую диаспору») – «беспринципных отщепенцев, не знающих никаких культурных, нравственных и других внутренних ограничений» [67]. Перекосы в информационном поле, «наличие отсутствия» разных точек зрения на современное искусство, уверенный дрейф нашего театра в сторону европейского (когда выбираются отнюдь не лучшие его образцы) и презрение к собственной традиции – все это не может не вызывать обратный

ход «маятника». Как и тот факт, что слово «традиция» почему-то у просвещенного профессионального сообщества вызывает исключительно примитивные ассоциации – «баб в сарафанах и кокошниках, поющих подблюдные песни» [77].

Мы полагаем, что современное искусство переживает свой собственный внутренний кризис, выход из которого оно пытается переложить на плечи государства (часто понимаемого как врага). Для современного культурного деятеля нового типа, увы, нет разницы между стереотипом и архетипом. «Татьяны милый идеал» – это шаблон, говорит нам современный художник. И что предлагает взамен? Еще больший шаблон – Татьяну как современную издерганную фурию, чеховскую Ирину («Три сестры») как кальку школьницы из сериала Гай Германики «Школа». Так освобождаются от «пут традиции». Только ради чего? Ради свободы, – говорят нам. Правда никто не говорит о том, что у свободы есть и внутренний порок – это вседозволенность. «Искусство (современное, актуальное, концептуальное) сознательно разрушает табу, искусство сокращает область сакрального, расширяет восприятие, приучает к терпимости, к тому, чтобы демонстрация непривычного не вызывала агрессии. Такая гимнастика социального поведения растягивает границы нормы», – уверен все тот же критик [там же]. Нет сомнения, что каждый имеет право защищать те ценности, которые ему ближе. Но проблема в том, что желательно еще не нарушать границ «дозволенной обороны»: у противоположной стороны ведь тоже есть и те же обязанности, и те же права. Спор «новаторов» с «культурными националистами» в современном пространстве как раз и не учитывает этого обязательного условия – равенства в «обороне» и равенства в развитии. Государство, полагаем мы, может как раз обеспечить равенство условий. Пока не обеспечивает. «Страстная, самозабвенная, истеричная любовь к классике – констатирует главный редактор журнала «Театр», – это в России не любовь к прекрасному. Это любовь к чему-то застывшему, безопасному и цементирующему все общество – от детского сада до творческих вузов и от прачечных до Министерства культуры» [28]. Признавая за классикой способность «цементировать общество», критик, в отличие от нас, видит тут негативную проблему как угрозу консолидации и советизма.

3.3. Культура.doc

Современная культура, принятая в атлантическом мире как культурный мейнстрим, предлагает принципиально «иные» подходы. Творчеству противопоставлен документ. Нон-фикшен¹⁸⁶ становится все чаще единственно возможной формой искусства. «Над вымыслом слезами обольюсь», – этот высокий классический принцип все меньше понятен тем, кто пишет романы, кто создает инсталляции, кто ставит спектакли на фабриках и в музеях. Культура.doc – назовем ее так – конечно, тоже имеет свою иерархию. Но возникновение ее связано чаще всего с идеей некой оппозиционности, с «добыванием знания» о том, что «запрещено», «лежит под спудом», – с одной стороны. А с другой, – с тем типом общества, которое делает нас потребителями информации. Документальная проза, документальная литература (нон-фикшен), документальный театр (Театр.doc), документальная фотография – особые жанры, для которых характерно построение сюжетной линии исключительно на реальных событиях, с редкими вкраплениями художественного вымысла. Если это документальная проза, то она основана на сохранившихся документах и воспоминаниях очевидцев (но это могут быть и воспоминания самого автора произведения). Не менее важная характеристика данного вида культуры – нон-фикшен, или документального театра – это **доминирование** во всем **авторской субъективной точки зрения**, начиная от отбора материала, его композиции, и вплоть до оценки представленных событий.

Но подходы, конечно, могут быть к документальному материалу разные.

Так, летом 2017 года в архитектурно-этнографическом музее «Семёново» Вологодской области был представлен документальный спектакль «Право на судьбу»¹⁸⁷. Они создали «антропологический спектакль». Сущность проекта в том, чтобы рассказать о судьбах крестьян, которые жили в вологодской деревне на рубеже XIX–XX веков. Обычно в этнографических музеях строят интерьерные композиции, в которых воссоздается жилище, бытовая культура, костюмы, промыслы. Цель данного проекта – «включить в ткань музейной жизни истории **конкретных** простых вологодских крес-

¹⁸⁶ Англ. Non-fiction – буквально означает «невывысел».

¹⁸⁷ Музей «Семёново» выиграл грантовый конкурс «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина в номинации «Музейный старт». Им стал проект музея с названием «Право на судьбу».

тян, показать, что их жизни и судьбы, счастливые и трагические, совершенно по-новому раскрывают повседневную жизнь северной деревни» [68]. Для осуществления такого спектакля силами научных сотрудников (с привлечением непрофессиональных артистов) им было необходимо найти в архивах области сотни дел, которые не введены в научный оборот и среди них выбрать интересные личные истории; разработать интерактивную этнографическую программу «Право на судьбу»; «апробировать новую форму двухступенчатой коммуникации с посетителем и организовать «Субботний форум» в музее»; а также открыть «Школу музейной интерпретации» и подготовить специалистов, «понимающих традицию и умеющих работать с посетителем» [там же]. На наш взгляд, такой подход этически оправдан и продуктивен в современной культуре (спектакль играется в реальной среде – деревенском доме, на повети; это – «театр места», что сегодня особо модно. Но цель тут не просто «место», не просто «театр без границ». Самое главное в том, что речь тут все же идет о связи дос-проекта с человеком, с «идеей прошлого», и, несмотря на то что спектакль «Право на судьбу» делает акцентацию на том, что «крестьянство» – это не просто сословие, «масса», но в нем пытаются разглядеть индивидуальные судьбы. Принципиальность этого подхода связана с тем, что всякая судьба крестьянина при этом связана многими нитями с судьбами страны и своего сословия¹⁸⁸.

Принципиально иной подход демонстрирует, на наш взгляд, московский Театр.doc. Театр мыслит себя оппозиционно-свободным¹⁸⁹. Он также предлагает авторскую версию событий (часто очень конкретных и злободневных). Так, спектакль «БерлусПутин» был поставлен в Петербурге режиссером Варварой Фаэр в 2012 году. Но традицию «не связываться с казаками» подхватило руководство сразу трех питерских площадок: ДК им. Газа, ДК им. Ленсовета и ДК им. Горького отказались показать спектакль Театра.ДОС «БерлусПутин» по фарсу нобелевского лауреата Дарио Фо. «Речь в нем идет о последствиях воображаемого теракта, в ходе которого врачам пришлось пересадить Путину одно из полушарий мозга Берлускони. «В кулуарах начальство ДК заявило, **что принимать настолько нехудожественное зрелище они у себя не хотят**», – рассказала Варвара Фаэр. Через несколько месяцев спектакль был

¹⁸⁸ См. статью *Кокшениевой К. А.* «Театр на повети». О современных театральных формах и проблемах крестьянского самоуправления [53].

¹⁸⁹ Идея Театра.doc поддержана в России институтами Ж. Сороса.

номинирован на «Золотую маску» [65]. И это, действительно, проблема. Спектакли данного театра и на наш взгляд, трудно отнести к *художественному* зрелищу, будь это «Подлинные истории»¹⁹⁰, «24 плюс», «Молчи, Эдип», или спектакли в жанре *сторителлинга*¹⁹¹ (История государства Российского), где ведется рассказ об исторических персонах или событиях через «увлекательные, поучительные и полные юмора истории, которые актеры рассказывают на расстоянии вытянутой руки. На сцене нет декораций, костюмов и чего бы то ни было, что может отвлечь зрителей от личности самого актера и его истории. ...А еще актеры создают теплую и дружелюбную атмосферу, которая располагает к открытому общению и дает возможность каждому ребенку и взрослому стать участником спектакля! Проект “История государства Российского” – интерактивные спектакли для детей и взрослых в жанре сторителлинга. История России без скучных учебников и строгих учителей, интересные факты, о которых никогда не расскажут на уроке, и герои, которые преодолевают множество препятствий, борются с собой и с миром во имя своих идеалов» [46]. Интерактивность данного типа театра подчеркивается, как и «нескучность» истории, рассказанной в нем. Личный выбор режиссером «интересных фактов» тут очевиден. Но что будет понимать ребенок в истории собственной страны? Это остается местом проблемным.

Другой особенностью данного типа театра (литературы) является его подчеркнутая социальность. Современный термин «социальный театр» реализуется в разных проектах: с одной стороны, – речь идет о спектаклях «социального театра», в котором наряду с профессиональными актерами работают люди «с особенностями здоровья» («особенные люди») или «особенностями судьбы» (маргиналы). Профессионалы, занимающиеся театром, предлагают этим людям из «ущемленного общества» (наркоманам, бомжам,

¹⁹⁰ «В пятой по счету режиссерской работе драматурга и директора Театра.doc Елены Греминой – пять новелл, переосмысляющих греческие мифы. Выясняется, что Медея не убивала своих детей, а Сизиф не может жить без своего камня. Историю ткачихи Арахны, бросившей вызов богине Афине, рассказывает бывшая заключенная, а ныне актриса Марина Клещева: миф перекликается с ее воспоминаниями о СУС – “строгих условиях содержания” – где особо злостных нарушительниц порядка заставляют плести авоськи». См: <http://teatrdoc.ru/events.php?id=131>.

¹⁹¹ *Сторителлинг* – метод влияния на аудиторию путем рассказывания истории с реальными или вымышленными персонажами, или иначе – искусство донесение поучительной информации, с помощью знаний, рассказов, историй, которые возбуждают у человека эмоции и мышления.

имеющими опыт пребывания в местах заключения, секс-меньшинствам) говорить о себе открыто (это делается иногда анонимно, но чаще – прямо от своего лица). Они откровенно рассказывают свои истории, которые, конечно, все же отбираются профессионалами. Так, петербургский режиссер Михаил Патласов (при содействии благотворительной организации «Ночлежка») поставил спектакль «Неприкасаемые», основанный *на подлинных историях сирот и бездомных людей*¹⁹². При этом критики уверены, что «это единственная возможность рассказать истории, которые иначе остались бы нерассказанными. Говоря о своих проблемах и о негативном отношении к ним, человек борется за свою идентичность. При этом те, кто делает социально-документальные проекты сегодня, продолжают думать об улучшении мира» [61]. Вместе с тем стоит отметить, что внимание к «отверженным» и желание прикоснуться к «неприкасаемым» часто связано с общим трендом современного театра на интерес к области культурного и социального конфликта, маргинального, травмирующего. Действительно ли люди, участвующие в спектаклях «социального театра» обретают «идентичность»? Этот вопрос на наш взгляд остается открытым, – открытым потому, что сами создатели спектаклей не отвечают на вопрос, о *какой именно идентичности* идет речь и как они понимают ее *обретение*?

С другой стороны, «социальный театр», как «Театр.doc», в профессиональной театральной среде понимают как «театр жизнотворчества», а его историю начинают не в «нашем времени», а гораздо раньше – с 20-х годов XX века [47]. Первым, полагают театроведы, был социалист Эрвин Пискатор, провозгласивший в 20-е годы XX века театр *политическим документом* эпохи; в тот же период С. Эйзенштейн говорил о своей «ненависти к искусству», понимая под «искусством» *иллюзию, ненастоящие переживания*. Но что же такое после 1917 года было «настоящим» переживанием?

В честь годовщины революции 1917 года (и других значимых политических событий) в нашей стране проводились так называемые *массовые зрелища* (празднества). В основе празднеств этих лет лежал календарь памятных дат пролетарской революции, так

¹⁹² Одним из героев спектакля стал петербуржец по имени Яков. В постановке он сыграл самого себя: «В своей автобиографии он рассказывал, как его принуждали к сексуальным контактам, водили в сауну, давали деньги за то, чтобы молчал», – пишет издание. В спектакле Яков называл зачинщиком этих преступлений старшего выпускника детского дома, который потом получил должность при учреждении». См.: <https://www.ridus.ru/news/251017>.

называемый красный календарь. Вот перечень этих дат от дня 1 мая и дня «январского расстрела»¹⁹³: Кровавое воскресенье (9–22 января), день памяти Либкнехта и Люксембург (17 января), День Красной армии (23 февраля), «День работницы» (8 марта), день в память Парижской коммуны (18 марта), «приезд Ленина в Петроград» (16 апреля), 1 мая, «Июльские дни» (3–16 июля), Октябрьская годовщина, «день в память московского вооруженного восстания» (22 декабря). «Самое празднество есть явление комплексное, – говорят историки, которые сами были участниками и свидетелями их. – Оно включает в себе и проявление общественно-политической активности масс и пропаганду через зрелища. Нас в первую очередь интересуют сейчас зрелища массовых празднеств, хотя и отнюдь не могущие быть сведенными к понятию театра, но связанные со всем развитием театра, им современного. Рассматривая под этим углом зрения празднества военного коммунизма, мы находим здесь две основные линии: первая – это использование в празднествах классического или «народного» репертуара, вторая – создание массовых политических зрелищ» [47, с. 267]. Грандиозными были театрализованные празднества в Петрограде: в первой массовой инсценировке «Мистерия освобожденного труда», состоявшейся 1 мая 1920 г. участвовало более 2 000 красноармейцев, учеников театральных школ, отдельных профессиональных актеров, в том числе и цирковых (постановка была осуществлена режиссером Юрием Анненковым, А. Р. Кугелем, С. Д. Масловой и художниками М. В. Добужинским, Юрием Анненковым и В. А. Щуко. Военными оркестрами дирижировал Гуго Варлих); 19 июля в инсценировке «К мировой коммуне» привлечено шесть тысяч, а 8 ноября во «Взятии Зимнего дворца» – уже десять тысяч исполнителей. Современная критика, «заточенная» на опыт Запада, ни разу не вспомнила об этих фантастических зрелищах, вбирающих в себя *культуру.doc*, но и одновременно являющихся «театром места»...

Современный *doc*-театр опирается на опыт Петера Вайса¹⁹⁴, его документальный театр, в котором зритель слышал разные аргументы сторон на то или иное событие и мог сам занять ту или иную сторону (при этом, повторю, доминировал авторский взгляд на события и факты и именно он внушался публике как «правдивый»). Поэтому разговоры, какие ведутся в таких случаях о «выборе»

¹⁹³ Отмечался пролетариатом еще в дореволюционной России.

¹⁹⁴ Петер Ульрих Вайс (нем. *Peter Ulrich Weiss*). Родился в 1916 году, близ Потсдама, Германия, умер – в 1982 г., в Стокгольме, Швеция. Немецкий писатель и художник.

зрителем позиции или формировании в ходе спектакля им «своей точки зрения» являются достаточно схоластичными).

Московский Театр.doc (открыт в 2002 г.) обратился к социальной реальности с самой что ни на есть «короткой дистанции», – он понимает себя как *театр прямого действия*: «Док» видит в театре мощный инструмент, способный исправить несправедливость, «косяк», помочь человеку выбраться из ямы, в которую он попадает не всегда по своей вине. И тогда, изменив обстоятельства, можно изменить и судьбу. Социальность Театра.doc не сразу была выделена в кластер социального проекта. Но предпосылка к этому была заложена в нем с самого начала.

Достаточно вспомнить о самых ранних опытах присутствия на территории Театра.doc практик иного рода. Театр простодушных Игоря Неупокоева, в котором на сцену выходят люди с синдромом Дауна, – один из самых «древних» гастролеров площадки «Дока». В самом начале 2000-х, когда еще не было ни такого интереса к параллельным театральным практикам, ни такого количества проектов, связанных с работой в узких комьюнити «других» людей, Театр простодушных играл свои спектакли именно на сцене «Дока»¹⁹⁵ [61].

Нет никаких оснований спорить с социальностью как важным качеством данного типа театра, но дискуссионными остаются многие эстетические вопросы: качество игры, характер *вербатима*¹⁹⁶, когда живой человек становится *донором* для театра (он рассказывает свою реальную историю, никак художественно, эстетически и этически не обработанную), как и реальной проблемой остается вопрос о том, является ли театр с «особенными людьми» собственно театральным искусством (может ли критик одни и те же критерии использовать для оценки спектаклей в профессиональном и социальном театрах). Ответы на эти вопросы мы получим скорее отрицательные.

Все новые формы *театра за пределами театра* постоянно и активно говорят о зрителе, о его новом опыте (замеры, конечно, провести тут очень трудно). Новый опыт зрителя – это новое знание о том, что не принято обсуждать публично. При этом создате-

¹⁹⁵ Критик, арт-директор Центра им. Мейерхольда Елена Ковальская и драматург и руководитель Театра.doc Елена Гремина в 2010 году придумали и реализовали при поддержке Министерства культуры проект «Театр + общество», который перерос в фестиваль спектаклей с «особенными людьми».

¹⁹⁶ Вербатим (от лат. *verbatim* – дословно), или документальный театр – вид театрального представления, получивший определенную популярность на рубеже XX–XXI веков. Типологически соответствует литературе нон-фикшен.

ли подробных спектаклей (и шире – акций) уверены, что зритель непременно должен это знать, видеть. Они исходят из того, что у зрителя есть такая потребность.

Так, спектакль «Заполярная правда» Юрия Клавдиева и Георга Жено (создан Театром.doc совместно с Театром Йозефа Бойса, соросовским Институтом культурной политики, 2006) собирался из фрагментов интервью с ВИЧ-инфицированными из Норильска. Актеры, *играющие ВИЧ-инфицированных*, рассказывали «о сложностях социальной адаптации». Но не только в этом дело. Театр предложил публике весьма рискованный жест: «Зрители сидели в темноте, очень близко к героям (художником была Ксения Перетрухина, одной из постоянных идей которой является изменение привычной локации внутри театра), **в конце концов угощавших всех чаем**. Зал был готов *сопереживать* пусть и документальным, но персонажам, но **медлил и сомневался, прежде чем взять чашку “ВИЧ-инфицированного”**. Зрителя вынуждали думать не о том, что “ВИЧ – это судьба”, а о том, что ты конкретно будешь делать в ситуации, если ВИЧ-инфицированный пьет с тобой из одного кулера» [61]. Вообще-то, в логике этого театра, перед публикой все это могли проделывать не актеры, а реальные ВИЧ-инфицированные люди (современный европейский режиссер Кастеллуччи в своем спектакле «Юлий Цезарь» 1997 г. привлекал актера, у которого был реальный рак горла, он так и играл – с фистулой в горле).

Среди **героев-доноров** спектаклей Театра.doc были те, кто прошел, как они считали «через несправедливый суд» и оказались за колючей проволокой; были герои из колонии несовершеннолетних; рабочие-азиаты, убирающие мусор в Москве (они играли в спектакле самих себя); был латыш, отсидевший в Вятлаге (актер читал его дневник)¹⁹⁷; и другие «обездоленные». Адепты социального проекта в театре полагают свое «жизнетворчество» в том, что театр может быть или буквально полезен (через арт-терапию), или дает возможность «разделить чужой опыт».

Сегодня мы восхищаемся европейцами и подражаем их театральным формам, совершенно не видя того, что многие из них уже существовали в нашей культуре. Например, **сторителлинг**.

Чем культура рассказывания сказок, рассказывания страшных историй на деревенских «беседах» не сторителлинг? Эта тради-

¹⁹⁷ Спектакль показывался с целью сбора денег кировскому артисту Л. Ковязину, который год отсидел в тюрьме по «болотному делу».

ция рассказывания сказок сегодня восстанавливается в областях, где серьезно занимаются фольклором, например, на Вологодчине (рассказ ведется с сохранением говора и носителем традиции тут выступают как раз деревенские сказительницы)¹⁹⁸. Не говоря уже о древних сказителях былин. А поморы, уходящие в море на длительную рыбалку, тоже, как известно, брали с собой специального человека – сказочника. Чем это не сторителлинг? В Великобритании и в других странах с английским языком, существует «прикладная драма» (applied drama) или «прикладной театр» (applied theatre). В сущности, у него те же задачи, что и у так называемого самодеятельного театра, который очень давно известен в России. В конце XIX века Общества трезвости по всей стране создавали Народные дома и там были свои театры, которые иногда так и назывались – «Театры народной трезвости».

Например, читаем о небольшом городке Киржаче следующее: «В 1899 году в Киржаче было учреждено общество трезвости, создан музыкально-драматический кружок. Учителя хотели приобщить простых горожан к культуре, ограничить пьянство. К таким интеллигентам следует отнести учителя А. К. Киселева, вложившего очень много энергии в учреждение первой в городе публичной библиотеки. Много старания в дело народного образования вкладывал также учитель Г. Ф. Бедов, в течение нескольких лет бесплатно работавший библиотекарем» [56].

Историки театра полагают, что в Великобритании «мощнейший импульс к развитию социального театра в 1970-е годы» дала так называемая экономическая депрессия: «Именно в это время был бум всевозможных местных культурных инициатив и проектов, возникавших под лозунгом D. I. Y. – Do it yourself (“Сделай сам” или “Помоги себе сам”). Люди самостоятельно открывали комьюнитицентры в районе, где жили, чтобы вместе с соседями и жителями ближайших домов иметь возможность заниматься искусством. Часто при таких центрах возникали и самодеятельные театральные труппы. Помимо прочего, такие местные активистские инициативы внесли вклад и в процесс становления независимости в бывших британских колониях. Сам термин “прикладная драма” (applied drama), по наблюдениям авторов недавно вышедшей в Берлине книги “Театр как интервенция”¹⁹⁹, появился в англоязычном

¹⁹⁸ См. рассказ Кати Куваевой «Морозко» в YouTube.

¹⁹⁹ Matthias Warstat, Julius Heinicke, Joy Kristin, Janina Möbius, Natascha Siouzouli. Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis. Theater der Zeit, 2015. S. 16–17.

пространстве значительно позже. Однако театральные формы, существовавшие в 1970-е под именами “комьюнити-театр”, “театр угнетенных”, “театр в образовании” и “театр для развития”, сформировали лицо современной британской “прикладной драм» [64].

Крайне редко в статьях, посвященных социальному театру и его «новым формам» можно обнаружить обращение к опыту отечественной истории культуры – ни к традициям знаменитых рассказчиков, ни к истории Народных домов и Обществ трезвости в России, ни к истории самодеятельного театра советского периода (не называется даже Театр Пролеткульта, выполнявший прямые социальные задачи, наряду с такими театрализованными формами как «суд над» – историческим деятелем или литературным героем) [63].

В литературе нон-фикшен характеризуется также публицистичностью. Эта литература существует в ряду между журналистикой и документальной прозой. Биографии серии «ЖЗЛ» (которые все чаще пишут писатели, а не историки литературы) – типичный пример литературы нон-фикшен. В этой литературе документ и документальная основа «приукрашиваются» – авторы пытаются воссоздать и психологические черты героев, их отношение к событиям. Расследование громких преступлений – тоже любимый конек данного типа литературы. Безусловно, как сам Валентин Катаев (советский писатель) с его повествованием «Алмазный мой венец» (1978)²⁰⁰, так и книга в ЖЗЛ о нем Сергея Шаргунова – обе принадлежат нон-фикшен. Воспоминания Л. Гинзбург²⁰¹, творчество Варлама Шаламова, автобиография Леонида Бородина, написанная им самим (книга «Без выбора»), «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус» (герои здесь практически все были знакомы с автором лично, или у них есть реальные жизненные прототипы), «Красное Колесо» Александра Солженицына – это всё книги, опирающиеся на документ и, как в романе «Красное Колесо», использующийся автором документальный жанр вплоть до стенограммы и репортажа. Светлана Алексиевич, как известно, стала в 2015 году Нобелевским лауреатом²⁰², по сути за политические позиции (ненависти к советско-

²⁰⁰ Катаев тщательно описывает литературную жизнь в Советском Союзе в 20-е годы. Он не называет реальных имен, но они легко узнаваемы за вымышленными псевдонимами.

²⁰¹ Это книги воспоминаний, в которых речь идет об Ахматовой, Маяковском, Эйхенбауме, Шкловском, Тынянове, Надежде Мандельштам (супруге поэта). В годы перестройки стали печататься и ее Записные книжки.

²⁰² С формулировкой «за памятник страданию и мужеству нашего времени».

му и русофобию), высказанные в жанре нон-фикшен. Нобелевская премия по литературе за работу в таком жанре не присуждалась лет пятьдесят. Алексиевич также опиралась во всех своих книгах *на людей-доноров*, проявляя журналистскую хватку и не обнаруживая, на наш взгляд, писательского таланта, ее литература.doc начиналась в 1976 году, когда она собрала (но не стала печатать, полагая ее слишком журналисткой?!) книгу «Я уехал из деревни» (это были монологи белорусских крестьян, покинувших деревню и перебравшихся в город). Дальше последовал роман (1983) «У войны не женское лицо», в основании которого лежали интервью с женщинами – участницами Великой Отечественной войны. Алексиевич обвиняли за эту книгу в излишествах натурализма, в *развенчивании образа советской женщины*, а также в пацифизме. Безусловно, книга давала основания для таких обвинений, так как это был *авторский взгляд* Алексиевич. Роман «Цинковые мальчики» рассказывал об участниках войны в Афганистане (донорами выступили матери погибших солдат, выполнявших интернациональный долг). Далее последовала книга (1993) «Зачарованные смертью» о волне сменой жизненного и политического формата в СССР, закончившимся развалом страны. А дальше была (1997) «Чернобыльская молитва» (воспоминания очевидцев аварии на АЭС в 1986 году). В одной из последних книг – «Время секунд хэнд» дается описание *феномена советского человека*, и тех *травмах*, которые были получены людьми как в результате проживания «совместной истории» (в СССР), так и после распада «красной империи». Журналистская злободневность романов Алексиевич очевидна, как и ее следование за теми трендами, которые становились востребованными на западном рынке идей. Их ждали, эти ожидания транслировались в новые государственные образования, как и в РФ. Алексиевич очень точно реагировала на данный либеральный запрос, на поддержку русофобии – потому и получила Нобелевскую премию.

Литература нон-фикшен, конечно, весьма разнообразна. Например, в 2016 году на вы ставке была представлена и вызвала интерес работа доктора исторических наук О. Христофоровой под названием «*Одержимость в русской деревне*». Она много лет провела среди деревенских жителей, изучая *икотницу* (с давних пор полагававшуюся болезнью одержимости в русском варианте). Критики уже назвали книгу учебником по «деревенскому экрцизму». В ней «анализируются генезис, семантика и прагматика связанных с этим феноменом мифологических представлений и практик, их роль в жизни индивидов и сообществ, а также обобщены существую-

щие лингвистические, историко-культурные, социально-антропологические и медицинские интерпретации феномена одержимости. Книга основана на результатах полевых исследований автора 1999–2016 гг. среди старообрядцев-беспоповцев верховьев Камы» [81]. Другим примером оригинального исследования в жанре литературы нон-фикшен можно назвать роман «Черный» француза Мишеля Пастуро²⁰³. Он описывает историю и символику цвета (уже был у него роман «Синий»). Он изучает технологии, химию, историю, обращается к моде, живописи, поэзии, черпая знания и создавая увлекательную «биографию цвета».

Доминирование *культуры.doc* в современности совершенно очевидно и связано оно с общим социокультурным контекстом, ослабляющим и вытесняющим в область уникального и рукотворного подлинного творчества и предлагающего акцентирование на культурных функциях «полезного», «терапевтического», «самодеятельного». Естественно, одновременно это приводит к культурным конфликтам и противоречиям.

Развитие интернета и сетевого быстрого доступа к публичному пространству привело к тому, что каждый стал «писателем», «фотографом», «фотохудожником», каждый может провести «свое расследование», устроить «мониторинг» той или иной проблемы, не будучи вообще профессионалом, не имея специального образования и навыков понимания; а любая девушка с легкостью становится моделью (фотошоп исправит любые «немодные» черты внешности). Информация преобладает над всем остальным – циркулирует именно информация, а не сложные классические тексты, например. «Раньше, – пишет Б. Гройс, – режимов функционирования языка, как нас учил Роман Якобсон и многие другие, было два. Один режим – информационный, то есть я говорю что-то, чтобы передать информацию. Вы можете не согласиться с этой информацией или возразить. Другой – я говорю, не передавая информацию, а демонстрирую работу языка как таковую. Если я пишу роман “Анна Каре-

²⁰³ Вот некоторые главы книги, раскрывающие ее содержание: Введение. Цвет в зеркале истории; Первозданная тьма. От начала начал до XI века; Мифология тьмы; Смерть и ее цвет; Дьявол и его цвета; Зловещий bestiary; Разогнать тьму; Война монахов: белое против черного; Новый цветовой порядок: геральдика; Черный рыцарь: кто он?; Модный цвет. XIV–XVI века; Христианизация темнокожих; Цвет и мораль; Рождение черно-белого мира. XVI–XVIII века; Протестантская одежда; Очень темный век; Новый цветовой порядок; Все оттенки черного. XVIII–XXI века; Актуальный цвет; Опасный цвет?

нина”, я выключаю информационную функцию, и вы не можете мне сказать: “Вы неправильно изобразили жизнь Анны Карениной, жизнь Анны Карениной была совсем другой, потому что у меня есть другая информация”» [25, с. V]. Данное размышление проводит отчетливую черту между информацией и искусством. И вывод американского исследователя культуры весьма определен: «Если мы возьмем эту концепцию Якобсона за исходную, то поймем, что сейчас искусство рухнуло потому же, почему рухнуло все остальное. А именно: раньше границы между фикцией и не фикцией фиксировались институционально. Например, на фабрике производились реальные вещи и полезная информация, а **в музее висели фикции**. Но сейчас **разница между музеем и фабрикой стерлась и больше не существует**. Вот вы хотите пойти в музей и обращаетесь на его веб-сайт. Веб-сайт сообщает вам – о чем? О реально происходящем в этом музее. Так же как если вы хотите выяснить, что производится на заводе Форда, вы идете на сайт, и вам говорят, что там производятся такие-то и такие-то машины. Что производится в музее? Выставки, лекции, экскурсии. Это все реальные события, а не фиктивные. Таким образом, **само искусство становится реальным**. Кстати, еще до того, как оно начало заниматься фактографией, **искусство стало реальным во времена авангардистов**. Смотришь на картину, видишь квадрат, и это квадрат и есть. Квадрат не является фикцией, это не изображение Борея, похищающего Орифию, где они оба являются фикциями. Если вы видите писсуар в музее, то это и есть писсуар. **Радикальный авангард с начала XX века начал уничтожать разницу между фактическим и фиктивным**. Перформансы, хеппинги, временные выставки, кураторские проекты – все фактичны, и информация о них является фактической информацией о событии» (выделено мной. – К. К.) [25]. Безусловно, в данных рассуждениях трудно не заметить очень практичный и позитивистский взгляд, – взгляд, исключаящий **реальность невидимого** (творческое озарение, религиозное и духовное состояние, которые с точки зрения автора есть **фикция**). Вместе с тем тенденция названа и отмечена довольно точно: разница между высоким искусным деланием и дизайном; разница между профессионалом и не профессионалом **ради факта и делания вещей** сегодня очевидна. И реальность как вещьность, реальность как фактологичность, реальность как информация доминируют в современной культуре. Принцип «реальности» при этом налагается, как правило, на шок, эстетическую девиантность.

3.4. «Принцип реальности»: телесность и человек

В центре классической русской культуры всегда стоял человек, и она раскрывала по-своему (индивидуально и своеобразно) национально-особенный мир этого человека. Этот человек, описанный *как тип* русской, в частности культурой, представлял фигурой сложной, часто (как у Достоевского) искушаемый властью «злых идей», извращающими его образ, но, что *очень существенно*, и умеющий преодолевать эту власть злых идей [41, с. 16]. Христианская культурная традиция предполагала «борьбу русского человека за самого себя», которая возможна только в одном случае: такой человек не должен быть заперт исключительно в современности. У такого человека есть «истоки» (семейная память, родовая память, священная земля предков, церковное Предание и Священная история), то есть такой человек не «начался» только «сегодня». Он «начался» давно, – в прошлом, в иных временах. Он живет «от Адама». Но такой человек знает и о «будущем», которое завершается окончанием всего здешнего. И это не безнадежный конец, не тупик «в конце туннеля», а упование на будущий деятельный акт – милости и воскресения. Русская культура включала и христианское принятие смерти [1].

Современная геокультура борется именно с таким человеком. Именно она *запирает его исключительно в «злобе дня»* – в современности, объявляя «прошлое» и «будущее» не действительными, бессмысленными, мертвыми, устаревшими, вбрасывая вирус сиюминутности и подчиняя ему человека: «бери от жизни все» и «прямо сейчас», а то вдруг завтра умрешь, «ничего не испытай» и «ничем не насладившись»! И человек попадает в эту античеловеческую ловушку: он начинает жить и понимать себя по правилам геокультуры. Он выберет скорее эстетическую диверсию, чем тот объект культуры, который заключает этическую правильность; он подвергнет себя скорее культурному шоку, чем традиционно теплоте, просветляющему культурному сопереживанию. Геокультура управляет человеком через удивление (шокирование) и об этом она говорит так: «“Этот шок действует примерно так, как некогда действовало настоящее религиозное потрясение... С течением времени религия исчерпала себя и уже вообще не в состоянии доставлять таких сильных переживаний”²⁰⁴. Но замена (вытеснение, подмена) в человеке

²⁰⁴ Цитируется Е. Гротовский по кн.: *Катитоллина Кокшинева*. Русская критика. М., 2009. URL: <http://you-books.combook/K-Koksheneva/Russkaya-kritika>.

религиозного чувства некими новыми сильными переживаниями, на что традиционные культурные формы никогда не претендовали и не претендует, – это одна из целей геокультуры, за которой стоит другая – нарушение и искажение личностных границ, приводящих к тому, что современный человек «психически здоров, но личностно болен» [76].

Современный человек заперт в своей телесности.

«Реальность», связанную с телом, лучше иной можно видеть:²⁰⁵ работы современных художниц Марины Абрамович, Ванессы Бикрофт, Ребекки Хорн, Ханны Уилке принято считать такими, которые «зафиксировали главные коды современного искусства», исследовали «границы собственного тела» ради «самоидентификации и определения своих границ» [51]. Их работы шокируют и являются вызовом. Их работы жестко критикуют, но при этом их приобрели все крупнейшие музеи современного искусства в мире. В их работах есть феминистский акцент. **Марину Абрамович**, ставшей знаменитой в 1974 году, называют «матерью перформанса». Ее инсталляции – всегда провокационные – шокировали зрителей, некоторые из них падали в обморок, *участвуя в потреблении* ее искусства. Один из перформансов состоял в том, что художница вырезала ножом звезду у себя на животе. В перформансе «Ритм 0» Марина Абрамович проверяла, *«как далеко могут зайти зрители, если позволить им распоряжаться телом художницы. На столе перед публикой разложили предметы: роза, духи, кусок хлеба, виноград, вино, ножницы, цепи и даже пистолет, заряженный одной пулей. Сначала ничего особенного не происходило: к Марине подходили, целовали и даже подарили розу. Но со временем люди ожесточились: они порезали ей шею и тело, перенесли и положили на стол. Кто-то порезал осколком одежду так, что обнажился торс и грудь. Кто-то вложил в руку художницы пистолет и направил на нее. После шести часов перформанса, когда объявили о его окончании, и художница вновь начала двигаться – толпа скрылась в страхе. По воспоминаниям Марины Абрамович, после перформанса она пришла в отель и посмотрела на себя в зеркало, то увидела прядь седых волос и осознала, что зрители могли ее убить»* [там же].

Вообще все старые постулаты и прежние эстетические теории у художников данной группы вызывают устойчивое отвращение. Та же Абрамович в одном из перформансов длительное время расче-

²⁰⁵ Опера «Написано на коже» Дж. Бенджамина была представлена в Москве в 2017 г. в режиссуре Кэти Митчелл.

сывала жесткой щеткой свои волосы, повторяя при этом *«искусство должно быть прекрасным, художник должен быть прекрасным»*. Это был ее личный протест против искусства как идеального и прекрасного, к которому предлагалось присоединиться и зрителям. Ее искусство некрасиво и «тревожно».

Итальянская художница **Ванесса Бикрофт** «работает с обнаженными моделями, изучает столкновение нагого человека, его стыда и ожиданий со стыдом аудитории» [51]. При этом все ее перформансы имеют исторические, социальные и политические ассоциации. И снова проблема идентичности тут выдвигается в центр; модели катастрофически похожи друг на друга (как произведенные в инкубаторе) – у них одинаковая обувь (сами голые), цвет волос, рост, одинаковые позы (серийность ее работ подчеркивается своеобразным «штрихкодом» VB01, VB02 и т. д.). Как Театр.doc, так и перформативное искусство не желает быть искусством, всегда опирается на конкретное событие, часто воспроизводя место и время, где событие произошло (что напоминает правила классицизма в театре – единство места, времени и действия). Перформанс Ванессы Бикрофт, посвященный геноциду в Судане 2007 года, воссоздавал ситуацию, когда зритель присутствует на месте казни (суданские женщины лежат на полу, лицом вниз, который залит красной краской, символизирующей кровь).

Немецкая художница Ребекка Хорн тоже по-своему исследует собственное тело и результаты «исследования» предлагает публике. Так, на голову или на пальцы она надевает длинные приспособления, продолжающие ее тело, к ним прикрепляет карандаши и ими рисует. Американская художница, скульптор, феминистка, видеохудожник **Ханна Уилке** создала себе репутацию новатора и бунтаря: *«Ее известность началась с серии терракотовых скульптур “vulval”*. Она была первой, кто использовал образ вульвы в своих работах. Так художница манифестировала свободу и привлекательность женского тела. Один из самых известных перформансов Ханны заключался в следующем: воскресным утром Уилки раздавала детям жвачку и объясняла, как слепить из нее миниатюрные женские органы. Спустя время сотни мальчиков и девочек гуляли по городу с приклеенными к коже и одежде сувенирами от Уилке. В своих практиках Уилке активно использовала телесность как способ художественной выразительности. Для нее собственное тело стало единственной художественной материей, на которой можно запечатлеть следы реальности и трагические воздействия мира. Умерла художница во время перформанса *Intra Venus* от осложнений лимфомы. Во время лечения

художница работала над серией фотографий о своей смерти, увядания красоты и о напоминании о конце жизни» [51].

Собственное тело, и даже собственная жизнь становятся объектом радикального перформанса. Чем более виртуализируется пространство вокруг (то есть становится *фикцией*), – тем *физиологичнее* и реальнее становится современная доc.культура. «Даже если какое-то действие произведено как художественный акт, его документация не есть искусство – речь идет *о реальной Марине Абрамович*, которая *реально себя чем-то порезала*, что, собственно, и было документировано. Относительно такой документации всегда возможно сказать, что дело было совсем не так, что на самом деле Марина себя не резала или резала как-то иначе. Таким образом, переход искусства из зоны фиктивного в зону реального – это долгий процесс, который занял больше ста лет и в настоящее время завершился. То есть современный зритель больше не погружается в страну сказки, а выясняет, какое там субсидирование и так далее. Короче говоря, *искусство стало фактическим и превратилось в информацию*. Отключение информационной функции языка перестало происходить просто потому, что пропал субъект, который его раньше производил. Такой должности больше нет... *Искусство как специфическая сфера деятельности просто исчезла, заменилась странными формами поведения*... за девиантные формы поведения перестали сажать в сумасшедший дом, потому что это слишком обременительно, и теперь они опознаются как искусство. Чем ты более девиантен, тем ты более художник» (выделено мной. – К. К.) [25].

То есть, культуролог утверждает, что нет по сути художника в «старом» до-модерновом понимании; но нет больше искусства и потому, что оно ушло из области «фикции» (вымысла, творческого озарения, дыхания духа) в область реального. Но как только оно ушло в область не-фикции, – оно перестало быть искусством. Искусство, таким образом, становится особой областью, в которой оно наделено «статусом реликвии». Но такой статус относит творчество к области «почитаемой», но вполне мертвой для масс, и одновременно той антикварной роскошью, которой могут наслаждаться (понимать ее язык и смыслы) редкие ценители «реликвий».

С помощью новых культурных практик (и индустрий) происходит размывание представлений об искусстве и человеке, вытеснение человека из культуры, существенно-смысловым центром которой он был всегда. И речь идет уже не просто о разрушении локального ценностного мира национального человека, речь идет о

том, что человека как такового, «человека в себе» нужно *преодолеть*. «Преодоление» идет разными путями. С одной стороны, культивируется сверхчеловек блокбастеров – нет никакой принципиальной разницы между героями блокбастеров по Толкиену, серийным персонажем Гарри Потером и действующими лицами «Ночного дозора» (фильм). Они, произведенные в разных странах и вроде бы в разных культурах, в сущности, представляют одну – геокультуру, отстаивающую *идею равенства* добра и зла, света и тьмы, в их неизбежной взаимосвязанности и дополнительности. Перед нами некие существа «без идеализма, без преданий, без религии, без поэзии, без семьи и отечества» [8, с. 31]. Вторая идея «презентует» клона человека (или некоего «иногo» существа) как героя, или даже предмет как героя, то есть некое «ничто», заменяющее человека (в современном Китае создан клон с искусственным интеллектом реальной телеведущей, который ведет вместо нее новостную информационную программу). Современная геокультура без усталости работает на то, чтобы каждый из нас научился преодолевать в себе человека и забыл, что человека человеком назвал Бог, и человек, будучи *не подобным* Богу, действительно, разрушается. Бог деятелю геокультуры больше совершенно не помеха – Бога он давно не слышит и не ощущает (богообщение у него пресечено). Ему мешает уже человек в человеке. И в этом состоит подлинная трагедия человека, не сознающего этой трагедийности. Главное послание доскультуры и геокультуры к современному человеку звучит так: «Помни, что тебе присуще зло!» (Андре Глюксман). Но в душном пространстве «запертого человека» этот призыв не звучит ободряюще-бдительно (как в монашестве), а, напротив, «зловеще и безнадежно» [74].

Классический Адамов человек, традиционный образа мира и нормальная национально-цивилизационная этика из современной культуры изгоняются. Если человек в современной культуре и остается, то он, как правило, «интересен» только своими отклонениями от нормы, попросту говоря, болезнями, интеллектуальными и нервными (психическими) расстройствами, которые не имеют ни культурной, ни национальной принадлежности. Современные художники говорят нам об *ужасе повседневности* и *ужасе быть человеком*. Они выводят на сценические подмостки и на страницы своих книг героев, которые совершенно не понимают самих себя и лишены способности понимать мир. Носители «нового культурного сознания» становятся совершенно откровенными диктаторами аморальности и бессмысленности человеческого существования. Это главное антагонистическое противостояние между геокульту-

турой и самобытно-цивилизационными культурными мирами сегодня определяет все, что живет, борется, дышит в современной культуре. Сохранение, удержание человека в спасительной и защитной культурной оболочке ради его высокого человеческого образа – высшая цель человекоберегающей культуры. Человеку без границ и культуре без границ должно сегодня противопоставить человека и культуру с границами – сторонника ограничения и нормы, добровольного стеснения и отеческого правила. А потому все подлинное в культуре растет и живет в зависимости – в зависимости от Бога, от устоев родительского дома и норм культуры. Творцы подлинной русской культуры уверены в неисчерпаемости человеческого богатства, неисчерпаемости личностных проявлений человека (Пушкин и Баратынский, Достоевский и Тютчев, Толстой и Платонов, Распутин и Астафьев). И сколько бы «рабы свободной культуры» не искажали человека, не вгоняли его в схемы соблазна и удовольствия, правда все равно остается с теми, кто видит христианскую полноту человеческой личности.

3.5. О классике в театре и некультурном наследовании

Говорить о современных практиках культурного наследования без обращения к классике и формам присутствия классики в современной культуре было бы чрезвычайно некорректно.

Современный театр является наиболее ярким образчиком того, как и что выбирается, понимается и актуализируется в русской классике (классика составляет в театрах страны самую большую долю репертуара).

Современный театр представляет собой довольно разнообразное и неоднородное явление. Привычное описание театра, ориентированного на разные слои общества, – сегодня тоже вряд ли отразит реальную картину. Если в начале XX века можно было говорить о «придворном» аристократическом (оперном и балетном) театре, о театре фарсовом (бульварном), о театре народном (балаганах на гуляниях), о новом национальном «театре интеллигенции», каким был Московский Художественной, об экспериментальном (в том числе и традиционалистском «старинном») театре, то сегодня, конечно, эта театральная структура существенно изменилась.

Доминируют в характеристике современного театра все же не его ориентации на социальный статус публики, а скорее – его

эстетические манифестации, до сих пор связанные с рухнувшим на наших глазах «советским театром» и на наших же глазах созданным о нем модной мифе как театре исключительно идеологическим и тотально подконтрольным. Вместо главной линии оппозиции советского времени – «партия, партийная власть против художника» – в театральной среде, начиная с конца 90-х годов, предложено было иное противостояние: «старая идеология и новая свобода», «государство-левиафан против бесцензурного художника». Новый идеологический театр назвал себя свободным, авангардным, фестивальным, радикальным, использующим в последнее время и разнообразные формы актуального искусства и иных театральных практик (иммерсивный²⁰⁶ и инклюзивный²⁰⁷ театр; театр.doc, «театр места», спектакль-бродилка, спектакль-квест, спектакль-променад и т. д.) «В странах, – откровенно говорит критик в 2015 году, – где власть видит свою задачу в том, чтобы гармонизировать сложные социальные отношения граждан, современное искусство считается союзником. Там, где главной целью является сохранение контроля над населением, оно, разумеется, оказывается врагом. Сейчас люди, которые поставлены властью во главе нового культурного проекта, считают, что главной задачей политического руководства в этой сфере является поддержка “традиционных ценностей и духовных скреп общества”. Что под этими словами они подразумевают, не всегда ясно, но предполагаю, это желание того же рода, что и мечта о “России, которую мы потеряли”. В головах некоторых чиновников и политиков сложился образ идеальной консервативной страны, в которой рядом сидят казаки и казахи, дети поют советские мелодичные песни, все дружно крестятся, носят платочки, танцуют “Лебединое озеро” и декламируют нежные, за душу берущие строки Поэта» [77]. К сожалению, представление о традиции и «скрепах» в современном театральном сообществе исчерпывается вышеописанной картиной – казаки и советизмы, налагаемые кресты и высокая поэзия.

²⁰⁶ Иммерсивный театр – это вид театрального представления, обеспечивающий максимально полный эффект присутствия, погружающий в реальную или виртуальную среду. У нас его иногда относят и к «театру места».

²⁰⁷ Инклюзивный театр – часть так называемого социального проекта в искусстве. Данный вид театра еще называют «особым», «интегральным», так как в нем одновременно с профессиональными актерами играют люди с ограниченными возможностями (с такими заболеваниями, как ДЦП, аутизм, слепота или глухонемые, синдром Ушера, синдром Дауна).

«Модный» и «современный» театр могут, впрочем, быть как синонимами, так и оппонентами. Есть ли у нас современный буржуазный театр, который во что бы то ни стало хотел бы стать зрительно-рентабельным? Есть, причем он тоже неоднороден: в Москве это, в моем представлении, например, «Театр Луны», – с одной стороны, а с другой – ряд спектаклей Театра Наций вполне вписываются в буржуазный концепт (как «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона). О первого типа театре говорил Патрис Пави, – его тематика адресована мещанской публике, предпочитающей зрелище, где приняты «две базовые эмоции» – смех и мелодраматизм [66, с. 54]. Но и в этом типе театра есть своя «особая разновидность», которая прибегает к эксплуатации дорогих зрелищных эффектов, вызывая зрительское восхищение «красивым», «броским» и «богатым», что на вкус профессиональной критики может как раз оцениваться как «вульгарное», «дешево-яркое», как треш (такими являются, на мой взгляд, многие постановки худрука Пермского академического «Театра-Театра» Б. Мильграмма).

И все же с начала 90-х гг. XX века конструкт «современный театр» является одним из заметных мест проблемного поля культуры – описание его не может быть стабильным, но неизбежно подвергается «переописаниям», движется вслед за быстроменяющимися культурными реалиями, овладении умами тех или иных идей и оценок.

Традиция (самая разная) усиленно компрометируется с постсоветского времени: в советское время мы потеряли одни традиции (например, христианские, церковные), а сегодня потеряли вообще вкус к подлинности, без которой и говорить о традиции нечего. В связи же с ленкомовским «Годуновым» будет уместно задать вопрос: такое обращение с традицией в лице Пушкина это нечто бессознательное, или все же тут в наличии волевое, сознательное действие? Сказать, что режиссер Богомолов ушел в «несознанку» ну никак нельзя. Отказ от традиции (от глубины жизни и свободы личностного постижения этой глубины) как сформированная новая традиция – вот что весьма страшит. И это разрушение традиции системно и регулярно повторяется, передается, закрепляется критическими институциями, театральными фестивалями, «национальными премиями», то есть тем самым носит *культурно-воспроизводящийся характер*. Как прежде весь мир должен был быть рассмотрен и описан в категориях классовости, так теперь – в категориях всесмешения и разрушения (художнику можно всё!).

Мы охраняем памятники. Если на Кремлевской стене или любого иного памятника архитектуры появятся надписи или рисунки, не говоря уж о более весомой порче, – то всем будет ясно, что за этой порчей последует и ответственность. Почему же с классикой и словом можно поступать как угодно под видом «авторского прочтения»? А если, например, мне, тоже под видом «авторского прочтения», захотелось бы написать, что спектакль Богомолова – это пропаганда сталинизма, тоталитаризма и антисемитизма? Такое мое «видение» понравилось бы режиссеру? А ведь, с его точки зрения, я имею полное на это право – трактовать его спектакль *«как вижу»!*

А куда идти тому, кто связь с традицией не потерял? Кому новая посткультура призывает не верить? Для нее ведь нет зрителя, который не потерял душевного питания русской классической культурой; нет искренней любви к своей стране, но только «всюду обман и подделка». Я бы сказала, что навязывается необходимость поддерживать «новые поделки» и ставится по сомнению этическое к ним отношение. Для меня тотальный богомоловский *пофигизм* и *гиль* ничуть не лучше прежней тотальной классовости. А потому принимать такое «новое искусство» как искусство и как нормальное нет никакой возможности. Они, постдеятели посттеатра, ничуть не хуже рапповской критики, на нюх улавливают угрозы себе, чужеродное им дыхание – даже в оттенках слов, в интонациях, а потому замораживают ценностное и *сопереживательное*, объявляя человеческую теплоту искусства «плоской психологичностью». Их цель – стать новой традицией, то есть поселиться глубоко в плоти и крови современного человека, и войти во все культурные институции *на равных правах* с классиками. Собственно, за это и идет борьба. «Если мешает гора – ее нужно скрыть» (учил классовый гегемонизм). «Если мешает Пушкин» подлинностью (пафосом в их контексте) – его нужно переписать. Ни забраться на гору, ни «поднять» Пушкина творчески они не могут, а потому доминантой их нового искусства и стало *насилие*: насилие над зрителями, которые должны вытерпеть спектакль; насилие над пушкинской традицией, над словом и образом. Никакого доверия к человеку, никакого гуманизма!

Под вопли Глюк'оЗы «Танцуй, Россия – и плачь, Европа. А у меня самая, самая, самая красивая опа» завершился «Борис Годунов» по А. С. Пушкину в Театре ленинского комсомола. И критика радостно поддакивала: «...Народ гуляет. Народ равнодушен. Ему все равно. По меткому выражению Артемия Троицкого, промелькнувшему недавно в фб, народ не готов умирать ни за Путина, ни за

свободу. Ни за Годунова, ни за Отрепьева. Что, может быть, не так уж и плохо» [4]. Фб и Троицкий – авторитеты! Они всё знают про народ. Куда до них Пушкину. Какое «повышенное самочувствие» у некоторых наших критиков, как сказал другой наш современник – Николай Калягин.

«Культурное отставание» России прогрессистская критика видит, прежде всего, в том, что «новаторский театр» Богомолова-Серебренникова-Волкострелова и других не воспринимается обществом в целом (причем, начиная со «сталинского эксперимента»). «Нынешняя политика возвращения к самобытности и духовному консерватизму неминуемо приведет к еще большей изоляции и умственной деградации, – пишет критик в 2015 году, когда были приняты Основы государственной культурной. – Дело в том, что после длительной советской диеты даже у лучших представителей нации возникла боязнь новизны и сложности. В сознании большинства сложное стало синонимом обмана, за сложной конструкцией сразу мерещится чья-то враждебная манипуляция, а новое вызывает инстинктивную тревогу. Многие вполне продвинутые и даже весьма образованные сограждане реагируют на эксперименты в области искусства с болезненной остротой, так, что становится понятно: если и есть реальная область сакрального у нашего народа, то она именно здесь» [77]. Тот эстетический анализ спектаклей и другой продукции «современного искусства», который мы уже провели выше, как раз и выявил как самую проблемную область ложной сложности нового «актуального искусства», которое не обладает такими качествами как ясная сложность классики.

Мы уже говорили, что классика, действительно, была спасительной в годы советского атеизма и всевозможных творческих кампаний (от оттепели до андеграунда брежневского времени, который тогда уже «опекало» государство, не говоря уже о таких акциях государства как стимулирование создания «датских спектаклей» – к красным дням календаря, производственной драме, теме труда, теме «тихой лирики» и «малой родины». Во всем этом был, безусловно как позитивный, так и негативный аспекты. Но современного прогрессиста классика в принципе раздражает: «...Именно и только в России сформировался своего рода светский иконостас, в который входят классики первого разряда, по отношению к которым нельзя позволить никакого осквернения. “Руки прочь от Толстого и от Чайковского, от Пушкина и от Гоголя” – вот их девиз. Поэтому возникают нелепые идеи типа проверки театров на искажение классики, как будто существует канон, по которому можно сверить чужое

восприятие. Но те, кто поддерживает эти идеи, отталкиваются от представления об иерархии внутри искусства, соответствующей иерархическому и вертикальному строению общества. Классика (то есть корпус канонических текстов, в том числе и художественных, и музыкальных, созданный и окончательно оформленный в 30-х годах XX века) в сознании российской интеллигенции стала святыней, любое взаимодействие с которой требует особого посвящения, но зато дает благодать. Поэтому попытки современного искусства использовать классические сюжеты для диалога воспринимаются как посягательство на незыблемость духовного идеала. Поэтому так легко соединились в одну кучу “оскорбленные чувства верующих” с искажением классики. Министерство культуры, выступая на стороне “обиженных искусством”, показывает, что сегодня государство всей своей мощью выступает за стагнацию и подражание старым образцам. Что единственным или, во всяком случае, главным содержанием государственной политики в области культуры становится консервация готовых ценностей в той их базовой комплектации, которая уже одобрена в строгое советское время. Сигнал, требующий реакции, – и я очень опасаясь, что по совокупности у этой позиции будет поддержка большинства. К сожалению, власть, сделав своим главным лозунгом стабильность, не учитывает, что такая решительная поддержка консервативного сектора в архаичном и малоразвитом обществе, как российское, угрожает прежде всего самому существованию и власти, и общества. И эта угроза куда более существенная, чем та, которую воображают охранители, пугающие граждан развращающей силой современного искусства. Лучше было бы оставить это вопрос богословам и философам, а гражданам обеспечить выбор развлечений по вкусу. Меньше было бы проблем. Но, взявшись за тотальный контроль общественных настроений, власть не может остановиться» [77].

Мы привели столь длинную цитату с одной целью – в ней предъявляет себя в концентрированном виде комплекс претензий культур-либералов к государству и национальному большинству.

3.6. Внеинтерпретационный театр

Современное состояние театра, взявшего на себя роль «актуального», «новаторского», «радикального» принципиально отличается от того, которое еще недавно осмысливалось в рамках *временных* («театр 90-х», «театр нулевых»; «старый» и «но вый»), или

в более значимых и широких – в разных эстетических системах («формальный», «психологический», «футуристический», «сборный»). Есть довольно активное сообщество критиков и режиссеров, которые продвигают данный проект, общее самоназвание которого – «пост-театр». Внутри этого театра не принято называть разные направления, у него нет собственных художественных «имен», как это было в том самом европейском театре авангарда, который ими положен за модель и которую интерпретируют как «актуальную». Французский авангард XX века – это и «жестокий театр», и «театр насмешки», «театр абсурда» и «театр дада», «мистический театр» и «неосократический театр» и пр. Нынче все попроще, не до разносолов.

Строго говоря, пост-театр – это не только сам театр и его «продукт» (спектакли разных режиссеров), а *интерпретативное сообщество*, которое поддерживает общность эгоизмов (радикальный театр). Данное интерпретативное сообщество вырабатывает согласованные нормы, координирует и контролирует столкновение различных (иных) интерпретативных стратегий со своей собственной (стратегией пост-театра). И уже не столько те или иные театры (обремененные историей или совсем без истории), сколько конкретные спектакли и некоторый ряд режиссеров становятся «пространством» борьбы за доминирование поддерживаемой ими интерпретации.

Интерпретативное сообщество всегда поддерживает кумиров, самим же им сотворенных: К. Серебренникова и «Гоголь-центр», К. Богомолова и его спектакли в России и за ее пределами, Б. Юхананова и Электротheater, спектакли Театра Наций, Т. Кулябина (главного режиссера Новосибирского «Красного факела»), С. Александровского, Клима, московский Театр.doc, Ромео Кастеллуччи, Сашу Вальц и пр.

Принцип 1. Отказ от текстоцентризма. Классический театр, как, впрочем, и весь отечественный театр (вплоть до 90-х годов XX века) был укоренен в слове, связан с литературной традицией, с пониманием и интерпретацией первоосновы – драматического литературного произведения. Современный театр активно отказывается от текстоцентризма и литературоцентризма.

Наталья Исаева в статье «Театр и его сумерки» о «культовой книге» современного сообщества «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана пишет: «...Разрыв середины XX века куда глубже – он смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – всего лишь одна

из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится все уже. Леман бойко расправляется с нарративом, без сожалений выпроваживает за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механистичную психологию» [44]. Монография Лемана написана в 1999 году, она опирается на постмодернистские исследования Беньямина, Бодрийяра, Делёза, Адорно, Хабермаса и Э. Фукс с ее монографией «Смерть персонажа» (1996).

Какие значимые категории выдвигаются на первый план у сторонников «нового театрального мышления»?

Современный театр может обходиться без слов, без действия, без персонажей с очерченной судьбой, без декораций, без музыки и даже без актера. Но он вынужден как-то объяснять эти свои позиции. Культовая книга Лемана для отечественных адептов современного (радикального) театра является, как правило, источником всех принципиальных идей, среди которых важнейший – принцип «деконструкции» (дробления, расщепления и распада всего – от текста до дробления зрительного зала, от которого режиссер не добывается общих, объединительных эмоций и мыслей – ни «узнавания», ни «сочувствия», ни общего сопереживания и единства, но напротив, поляризует зал, дробит, делит на индивидуумы-атомы).

Принцип «деконструкции» (принцип два) допускает существование спектакля (режиссера, актера и пр.) вне любого канона и вне любой традиции. Любое произведение насильственно уравнивается в правах, низводится с культурно-иерархических высот: такое «демократическое выравнивание» допускает, что к Пушкину, Достоевскому, Шекспиру художник имеет право относиться так же, как к братьям Дурненковым, Сигарёву и прочим современникам. Пушкин и Дурненков – это равно-тексты. Но в таком случае, понятие «классика» должно быть «аннулировано». Об этом мы поговорим несколько ниже, а пока укажем еще на ряд принципов «нового театра». В любом случае, что бы ни делал «современный театр», он отталкивается от «старого театра», «классического театра». Критика зафиксировала (часто не давая никакой оценки) все приемы пост-режиссуры, в частности адепта пост-театра К. Богомолова, в его спектакле «Борис Годунов» (2014). Текст Пушкина перекраивается, переписывается, «усиливается» невербальными приемами: герои одеты в современные костюмы; спектакль начинается так: «В эфире – Краков, программа “Познер в изгнании”. Наш гость – политический эмигрант Гаврила Пушкин» – текст отдан актрисе – ведущей новостей на TV (Елена Есенина). ...Она же играет потом Ксению, дочь Годунова, она же – трактирщица.

Кстати, царевича Димитрия и сына Годунова в спектакле тоже играет не актер, а актриса – длинноногая красавица Мария Фомина. Об актерских ее достоинствах, увы, режиссер сделать выводы не дает. Сексуальная перверсия внятно тоже никак не обоснована. “Привет, сестра!” – “Привет, брат!” – “Как ты?” – “Нормально”... – “Сука!” – “Скотина” – это из диалога Годунова и его сестры, которых играют Александр Збруев и Мария Миронова соответственно» [39].

Именно классика становится той «стеной», которую необходимо разрушить носителям «нового мышления» (само по себе «разрушение стены» есть обязательный перформанс в современном искусстве, некий либеральный жест, так сказать). Но поскольку разрушить ее (стену классики) нельзя иначе, чем уничтожить буквально все тексты, то усилия направлены на то, чтобы изменить к ней отношение, продемонстрировав ее «актуальные возможности» таким образом: «...Гришка Отрепьев не просто сбегает из монастыря, а *зверски убивает* летописца Пимена, *протолкнув ему вещь перо через ухо в мозг*. Пимен и сам хорош: хроника текущих событий у Богомолова ведет *обдолбанный инвалид, который пишет прямо на коже* своих “послушников”» [29] (здесь и далее выделено мной. – К. К.); придуманы и два брата Пушкина (обоих играет актер В. Виржбицкий) – актеру «легко дались два брата Пушкина – *эмигрант и неэмигрант*: в одной из лучших сцен спектакля они разговаривают друг с другом по скайпу, актер медленно ходит туда-сюда между двумя диванами и излагает ой как хорошо всем знакомые аргументы. Один говорит: “Уезжай, брат, оттуда, война скоро”. Второй ему бесстрастно возражает: “Да куда я поеду, кому я нужен, здесь могилы отцов”. Вскоре он и сам ложится в здешнюю могилу, и мы видим на видеоэкране эмигранта Пушкина, навещающего могилу брата-неэмигранта во время своей миротворческой поездки в Москву» [29]. Актуализация «смысла» происходит «перпендикулярно» пушкинским ценностям: «Хочется сбежать из истории, чтобы не чувствовать и не переживать ее. Неслучайно, что никакого трагически безмолвствующего народа (который для власти “тупое быдло” – соответствующий титр зависает на экране вскоре после начала спектакля) в конце “Бориса Годунова” нет» [там же].

По сути дела, современный театр (как и иные формы актуального искусства) прежде всего «работают с сознанием своих современников», изменение которого в подобном направлении является гарантом потребления современного искусства. Очевидные отличия от пушкинского текста выпячиваются, акцентируются, вставляются (через видео) в оправу современности. Богомолов посылает

ет в зал следующий месседж: он «ставит *жирный знак равенства* между двумя сторонами – властью и мятежниками, православными и католиками, “славянофилами” и “западниками”. Режиссер, постоянно борющийся за гражданские свободы, пишущий изобличительные посты в фейсбуке, много раз участвовавший в акциях протеста, говорит о том, что между тиранами и тем, кто против них выступает, нет вообще никакой разницы. О том, что каждая следующая власть ничем не лучше той, которую она свергла, – а может быть, и гораздо хуже», – таков, на взгляд критика, пафос ленкомовской постановки режиссера К. Богомолова [11].

Как-то в сетях появились такие заголовки: «Фонд Прохорова спонсирует переосмысление классики в наших театрах по всей стране!» И все аплодируют! Представляете, если бы вместо «Фонда Прохорова», было написано «Министерство культуры»?! Да, в этом случае немедленно бы активировалась оппозиция «государство-левиафан против свободы». Ирина Прохорова говорит: «Задача фонда – научить зрителя новому культурному языку, научить его понимать современное искусство и театр. Главная объективная проблема нашего общества – это проблема обучения языку современного искусства. Все нелепые (!? – К. К.) скандалы, которые возникают вокруг постановок Константина Богомолова или выставок в музеях современного искусства, чаще всего связаны не просто со специфическими психологическими проблемами некоторых людей, а с тем, что наше общество было так долго отрезано от мирового культурного сообщества, что просто не знает и не понимает этого культурного языка». Программа должна была быть реализована за три месяца – бюджет 8 724 681,07 руб.

Отказ от слова происходит и еще одним путем:

Есть в Петербурге частный Центр современного искусства (существующий при поддержке Фонда Прохорова). Называется он ЭРАРТА (Эра – время плюс, арт – искусство). На его сцене шел спектакль (сезон 2016–2017) театра POST «Поле» (режиссура Дмитрия Волкострелова, слова Павла Пряжко). Спектакль потребовал ответа на два вопроса: «Чем и как эту пустую дыру, это модное Ничто, лежащее в основании “драмы” Пряжко, заполняют критики-покровители?» и «Почему жрецы свободы лишают свободы зрителей»? Скажу сразу: король оказался голым. Но именно по этой причине эту самую «голизну» – отсутствие мысли, идеи, центра; серость слов и интонаций, как и неподвижную простоту, что хуже воровства, сценического пространства (арт-состав спектакля, между прочим, одет в серые спортивные штаны и белые майки), – все это

легко можно насытить ложным интеллектуализмом, что и делают, все критики, которые полагают короля достаточно препарированным для современной «необыденной театральности»... Отсутствие центральной идеи – назовут, например, децентрализацией или безоценочностью; жалкость словесной ткани, монотонность произносимых слов – «отстранением». Когда *нет ничего*, то, все, конечно, тут же становится чреватым «множественными возможностями развития»; «элементы» которого немедленно «отрываются от реальности и попадают в нереальное, космическое пространство». А «элементами» тут становятся речь и актер, и классная доска с цифрами эпизодов спектакля (а сейчас опасно мыслить ретроградными *не эпизодами!*) и планшет-клетка для каждого из актеров.

Такая критика удивляет больше самого спектакля. Где оно, космическое пространство?! В словах о пиве «Балтика» под номером три и четыре? В намерении пойти на дискотеку? В навязчиво повторяемой мысли о ремонте сапог? В будто бы сборе урожая? В матерщине? В будто бы огне будто бы костра? В непонимании героями, какое поле они будто бы пашут? Может европейское уже? Да, видимо, пашут они уже «космическое поле» и доят они уже «космических коров». А почему бы и нет? Если художественный образ содержит в себе неизбежность и творческий порядок – то нехудожественный не-образ содержит в себе пустоту, которую каждый заполняет чем хочет. Захочет критик в словах «ты сделай так, как я говорю, а не как ты» (текст из пьесы) увидеть потрясающую новую философию, и новый прием в драматургии – ну не сдвинешь его ничем с места!

Критика, обеспечивающая и снабжающая некими схемами театр POST и драму «пост», блистательно доказала нам одно: критик может заставить себя захотеть «любить» такой театр и видеть смысл в зияющих пустотах. *Хотение* дружественно-компанейского критика, собственно, и определяет содержание такого типа «спектаклей о ничто». Критика в примитивном повторении обрывков речи (будто бы простонародной, быдловатой и тупой) пряжко-волкостреловского спектакля начинает видеть «новую искренность», «новую правду», что «препарирует саму природу театра!» Естественно, что эта самая «новая правда» никак не называется [30]. В чем правда? В чем новизна? Тут критик продолжает «шаманить» и договаривается до такого видения спектакля: он видит в нём «напряжения случайностей» (каких именно? – *К. К.*), «приятие непознаваемой закономерности» (какой? какая именно закономерность может быть непознаваемой и может ли такое быть вообще? – *К. К.*) [там же].

А фраза критика-доброхота «спектакль словно переходит из кристаллического, твердого состояния в газообразное» как-то совсем ставит под удар спектакль, результатом которого становятся газы! В этом спектакле нет ни драматического, ни бытового, ни подлинного, ни искусного. Нет ни творческой логики, нет эмоций, нет мыслей. **Играть нечего, играть не из чего, нет силы играть, нет желания играть, ровно как нет и обязательства играть** – так и только так, можно говорить о спектакле «Поле» Пряжко-Волкострелова.

Сугубые любители «новой драмы» и Волкострелова всегда усиленно защищают свои свободы: свободу нарушать любые правила и этические нормы; свободу материться (спектакль «Поле» покрыт матерщиной как грязной слизью); свободу **ничто** выдавать за **нечто** (формализм и авангардизм); бесконечно повторять один и тот же эпизод (повторять раз по пять буквально, автоматически, нудно); или, совершенно не беспокоясь о зрителях, забабхать какую-нибудь эстетическую шизофрению этак на два вчера, где каждая часть спектакля на 4,5 часа отрывает людей от жизни (или ворует у их жизни эти самые 4,5 часа). Д. Волкострелов уложился часа в полтора (и это единственная «радость» от спектакля). И тут вольно или невольно в невыносимо скучном пространстве «поля» «эрарты» встает во весь рост вопрос о свободе зрителя. Если этот тип театра, и этот режиссер занимаются тем, что «от спектакля к спектаклю продолжают эксперимент по *исследованию способов воздействия театра на современного зрителя*» (как утверждает аполгетчик этого режиссера), – то, собственно, театр должен был бы понимать, что *субъект изучения* – **зритель**, имеет тоже право выражать нечто, что появляется в качестве результата воздействия на него! Разве не так? Как же можно **изучать**, если лишить предмет изучения заведомо какой-либо возможности себя выразить, то есть свободы!

Или апологеты Волкострелова-Пряжко врут (на самом-то деле ничего и не изучают, а зрители тут только «крыша» для оправдания всякого отсутствия творческого духа и драйва), или все же «изучают», – изучают возможную степень оскорбления и травмирования. Травмирования слуха – матом; травмирования глаза и ума – примитивностью мизансцен, тупоговорением, бессвязностью, алогичностью. Но тогда почему же явные результаты этого «экспериментального изучения способов воздействия на зрителя», как в случае с «Тангейзером», например, – почему эти столь очевидные результаты им же не нравятся? Именно ее, свободы, зритель, **смотрящий читку слов Пряжко**, – именно ее он был напрочь лишен.

Итак: почему зритель в этом нетрадиционной ориентации спектакле должен вести себя традиционно? Почему на их мат он не мог крикнуть, что ему это «сугубо противно»? Почему не мог громко вслух прокомментировать увиденное, чтобы помочь театру и режиссеру узнать, как идет их работа по исследованию способов воздействия на зрителя. Почему зрителю нельзя, например, прохаживаться во время спектакля, если вдруг он все еще надеется, что муть и скука закончатся и актеры вспомнят, что они актеры (а места, между прочим, было много за рядами кресел – это могла быть вполне прогулочная зона)? Почему он должен соблюдать правила хорошего поведения, *театральные нормы приличия*, когда их так настойчиво нарушает свободный театр? Почему у него есть только один выбор – *тихо уйти*? А если уйдешь не тихо, то тебя могут и в полицию сдать... Право, есть тут несправедливость. Ведь зритель не может, как актеры в спектакле «Поле» стать картонным, бесчувственным и бессмысленным существом, а высказать, что ты живой, что тебе, допустим, противно или гадко, оскорбительно или эстетически противно, ты можешь только одним способом. Уйти... Тихо... Или написать, что большим несчастьем для театральной культуры является безудержная похвальба режиссуре Волкострелова по словам Пряжко...

Принцип 3. «Открытость мышления» против «унавоженности почвы». Важным принципом можно полагать и **«новую субъективность»**, в описании которой часто прибегают к такой аналогии как «авторское кино». Авторский театр имеет право быть непонятным, иметь такой язык, который не интересен большинству, ожидания которого вполне традиционны. При этом современные критики, часто не прибегая к доказательствам, называют это качество **открытостью**. Что понимается под «открытостью»?

Конечно, чтобы как-то объяснить эту самую «открытость», критики вынуждены использовать противопоставление «известного» и «неизвестного». Так, М. Давыдова всячески пытается доказать, **что традиция как таковая не является гарантией развития**, то есть «ни театральные институции, ни шлейф традиции, ни унавоженная почва» не являются гарантом того, что искусство театра вырвется в авангард. Доказательством является для нее, в частности, то обстоятельство, что сегодня в авангард современной театральной мысли вырвался театр Бельгии, – страны, где нет никаких традиций, институций и т. д. Вывод критика распространяется еще дальше: «Театральная реальность не соотносится с величием той или иной страны. Ни на одном театральном фестивале вы не

обнаружите активно представленный американский театр. Америка не заметна на театральном поле. А Бельгия будет представлена со страшной силой» [26]. Эти трюизмы подаются как некие открытия. Так и хочется спросить: А бывают времена, когда театральная реальность соотносится с величию страны? К глубокому несчастью и глубокому неудовлетворению пост-критиков, такие времена бывали и бывают.

Итак, для того, чтобы быть в авангарде современного театра, важны не развитые театральные институции, не традиции, не величие страны и культуры, не «унавоженность почвы» (т. е. плодородие культурной почвы), а исключительно **открытость мышления**. «Открытость мышления» при этом позволяет создателям (режиссерам, сценографам) спектакля ничего не знать о предыдущем театральном опыте, о традициях, о школах и направлениях, и даже быть непрофессионалами (категория профессионализма в современном театре также не существенна). Режиссер, работающий в пространстве современного театра, полагает для себя естественным нарушать любое табу (все табу не только своей, но и любой иной национальной культуры). В пост-театре считают: в открытом сознании художника, как и в открытом сознании публики не должно быть вмонтировано никаких ограничителей. А единственным критерием пост-театра, который называет критик, является **«непредсказуемость»** (М. Давыдова), и это единственный, названный ей, критерий. Критик ценит именно то, что любое нарушение табу не вызывает у зрителей каких-либо эстетических или этических протестов, недоумений, возмущений. Все принимается как допустимое – такой, мол, театр. А в театре при этом показывалось, например, как Алеша Карамазов в спектакле режиссера из бывшей Югославии, «ходил с огромным крестом и неприлично его сосал», или «абсолютно голая актриса с торчащим из причинного места фаллосом» агрессивно бросала в публику текст немецкого драматурга. В открытое сознание художника, как и в открытое сознание публики не должно быть вмонтировано никаких ограничителей – любая реальность, таким образом, и будет безоговорочно приниматься. Рассказывая о спектакле К. Богомолова «Карамазовы» (статья М. Давыдовой называлась «Карамазовы и ад») критик продемонстрировала все постулаты и принципы как своего, так и режиссерского «открытого мышления»: «И все же “Карамазовы” – это жесть. В хитрой полифонии “Карамазовых” есть одна ведущая тема. И она совсем не про власть и даже не про церковь. Самый поверхностный слой этого многослойного пирога – **сатирическое повествование о русской**

жизни (ну да, да, о русской – не о норвежской же, в самом деле)... В Скотопригоньевске все скотское – скотские менты, Скотский банк, Скотское ТВ. В Скотопригоньевске никогда не светит солнце, но Федор Павлович Карамазов владеет тут сетью соляриев. В “Идиоте” Франка Касторфа каждый из персонажей рано или поздно сам превращался в идиота и бился в падучей. У Богомолова каждый из жителей Скотопригоньевска рано или поздно обнаруживает в себе что-то скотское...» [27].

«Унавоженность почвы» и русские традиции тут совершенно определенно трактуются. И дело уже не в деконструкции текста Достоевского (что свойственно всегда Богомолову), дело именно в **«спекуляции на понижение», строительный инструментарий которой** – дистанцированность от традиций и освобождение от бремени «достоевских смыслов», отчуждение от опыта прочтения классика (от истории интерпретаций Достоевского, которым богато было и советское время), деструкция самого художественного мира писателя: «садомазо, гендерные перевертыши, некрофилия, гомосексуальность...», даже поданные «иронично», свидетельствуют о полной «нерефлективной принадлежности» совсем не к миру Достоевского. Собственно, критик подтверждает прямо мои наблюдения: «Тут не просто стерта грань между высоким и низким, тут вообще **стерты какие-либо границы**. Царство попсы запросто оказывается сказочным царством-государством; в голливудский фильм ужасов, который смотрит владелица Скотского банка Хохлакова (Марина Зудина), вдруг вторгается наш отечественный мент, переодетый при этом коверным, а внезапно вспыхнувшая между героями страсть превращается в главу из трэшевого эротического романа (сочинения, разумеется, самого г-на Богомолова): мы читаем ее на экране монитора, пока сами герои неподвижно сидят друг напротив друга. Выдержанный в черных, замогильных тонах спектакль то и дело расцветивается всеми цветами радуги, чтобы потом опять погрузиться в беспросветную черноту и закончиться совсем уж жутковатым гиньолем» [там же].

Безумная мать героев, в версии Богомолова не умерла, а находится в психушке, и в одном из эпизодов она читает пушкинские строки «У лукоморья...», заканчивая чтение знаменитой «формулой», которая здесь акцентируется: *«Здесь русский дух. Здесь Русью пахнет»*. Тут критик Давыдова высказывается вполне определенно: «Русский дух – это и есть дух тления, гниения, разложения. И он пропитал собой не только социальное тело страны. Он вообще все собой пропитал. В мире все смердит. В этом чертовом мире все

смердит. Запах тлена и запах ладана у Богомолова все время перемешаны» [27].

«Стертость границ», опрокинутая иерархия, а при этом «отсутствие границ» (выше мы говорили о национальных границах в культурах, которые провозглашены отсутствующими) касается уже вообще любых границ: смысловых, личностных, этических. Все это «наличие отсутствия» табу, культурных фильтров и традиции называется критиком «энергией незнания» и «минус-приемами». Но почему не энергией нового варварства? Не энергией цивилизационного примитива? Не энергией до-культурного состояния человека?

Именно в России, говорит критик, такие новые подходы (минус-приемы) вызывают отторжение, и вызывают потому, что у нас в сфере культуры очень велико «обрядоверие», ориентация «на правильные художественные формы», когда всякий «знает, как ставить Глинку, Чайковского и Пушкина»; что для современного человека в России «форма важнее содержания», и «если бы что пресловутые *пусси райт* пришли в церковь в платочках и стали бы петь “Богородица Путина прогони...”, ничего бы не было, потому как в платочках же пришли, а не в балаклавах и в трико». При этом «не православие, **а именно классика – религия современной России...** Только в России я слышала о таком феномене как “классический спектакль”» (выделено мной. – К. К.) [26].

Интерпретативное сообщество, к которому принадлежит названный критик, не считает нужным что-либо доказывать. Находясь внутри современного театра, продвигая его тип в культурном пространстве России, сообщество, безусловно, понимает те главные силовые линии в отечественной культуре, с которыми нужно «работать».

Собственно, **«правильная работа со смыслами»** – это (помимо «открытости» и «непредсказуемости») третий важнейший принцип для представителей направления «радикального театра» («когда нет правильной работы со смыслами, то весь этот профессионализм не стоит выеденного яйца и ломаного гроша».)

Но что же такое правильная работа со смыслами, которая так важна для определения и вычленения «современного театра»? В качестве примера такого типа театра снова называется режиссер Константин Богомолов.

Итак, «современный спектакль», «современный инновативный театр» обладают следующими характеристиками с точки зрения, адаптирующей его к социуму, критики:

Он показывает мир, человека и жизнь глазами современного человека. Однако эта общая характеристика весьма неточна, потому как *кто есть* «современный человек»? Это человек с айфоном? Это человек, танцующий рэп? Это человек, погруженный в массовую культуру? Это человек, занимающийся банковским бизнесом? Лукавство и неточность этого определения очевидны, поскольку из «современных людей» исключаются многие социокультурные группы: христиане с их культом и культурой, наследники классики и фольклора, ценители идеала и идеального, да и просто люди, имеющие представления о культурных фильтрах и иерархическую систему координат.

Современный инновативный театр – это существование не в качестве развлечения, а в качестве искусства. Этот тип театра не оставляет ни одного критерия, говорящего о том, что перед нами именно искусство (ведь необязателен даже профессионализм).

Происходит нечто странное – всевозможные новые формы, носители которых так презирают старую традицию, как раз и нуждаются в этих самых формах, то есть, вынеся сценическое действие в ангар, опустив его в подземную канализацию, играя в сараях или сразу на десяти площадках, они, тем не менее, называют это театром. То есть ***старые формы (известные всем, понятные) как раз используются для того, чтобы легализовать то, что не имеет статуса.*** Ни культурного, ни общественного. Если публику будут звать в «сарай», то она вряд ли пойдет. А потому ее зовут в «театр», называя этим привлекательным и традиционным словом то самое инновативное пространство «сарая» или «канализации». То же самое происходит и с музеями. Например, дырявые сапоги, обычные предметы быта, бутылки как материал – все это не имеет никакой эстетической ценности, пока не будет выставлено в музее! То есть нужен именно музей, нужна та самая традиционная институция (которую новые художники ненавидят и считают мертвой, впрочем, наравне с библиотеками) – им нужен музей, который и придаст статус художественного объекта самым примитивным и простейшим поделкам и вещам. Именно поэтому так усиленно создаются в наших городах Центры современного искусства. Конечно, я совершенно не против современного искусства – речь идет о том, что его можно наполнить иными образами и смыслами.

Принцип 4. «Сочинительский театр». Пост-театр не работает с литературным материалом, он ему не важен, спектакль «сочиняется» как «авторское» искусство. Но, собственно, любое классическое литературное произведение является сверхавторским искусст-

вом, – оно **уникально, единственно, неповторимо**. Значит, дело в чем-то другом, в каком-то специальном понимании «авторства», которое лишено смыслов, являющихся считываемыми всеми, несущими в себе информацию, которую несут символы и знаки той или иной культуры. «Авторство» в современном театре принципиально «недоступно» для одного единственного верного понимания, оно допускает веер смыслов вплоть до отсутствия таковых.

Современный театр, говорят нам критики, являясь авторским, одновременно является «внеинтерпретационным». Авторский «сочинительский театр» будто бы ничего не интерпретирует, то есть если берется, например, «Эмилия Галотти», то из нее все выбрасывается, сокращается до минимума, переписывается и это не называется интерпретацией. Или другой пример – если Богомолов берет Достоевского и Пушкина, то он почему-то тоже их **не** интерпретирует. Где эта грань? Почему в одном случае перед нами интерпретация (а это суть искусства театра по отношению в литературной основе), а в другом – те же самые авторы, взятые радикальными режиссерами, оказываются **внеинтерпретационными**, а значит, ни с чем и ни с кем несравнимые, а значит, ни по каким существующим законам искусства не судимые?

Представляется, что именно тут расположена главная цель критики, игла Кошечья, так сказать: вывести этот тип театра в «голое поле», чтобы никто и никогда не смел судить о нем **в контексте** традиции, в контексте накопленного культурного опыта, а значит, в контексте не только свободы, но и несвободы; не только сакрального, но и оскверняющего эту сакральность; не только эстетически и этически законного, но и незаконного. По сути, нам предлагается создать для такого современного «сочинительского» искусства некое эстетическое «гетто наизнанку» – критики работают на такой общественный договор, в котором был бы особый пункт, выгораживающий особые условия для современного искусства – абсолютного своеволия, «надругательства над всем и сразу», абсолютной неподсудности за любые действия, за любые образы, за любое нарушение закона человеческого и Божьего. Когда в спектакле Богомолова Смердяков и Зосима играют **одним актером**, когда «текст Достоевского разложен на слова ведущей, корреспондента, эксперта, патологоанатома» (речь идет о смети старца Зосимы), а сам Алеша **покончит жизнь самоубийством** (что полностью выводит героя за пределы художественного замысла Достоевского), говорить о проблеме интерпретации классического произведения, действительно бессмысленно и невозможно. Внеинтерпретационный

театр сам себя поставил «вне закона» – эстетического, этического, Божьего.

Нам говорят: современный театр требует подготовленного зрителя. Количество зрителя, ориентированного на бесконфликтное отношение к современному искусству, составляет от 3 до 5 % аудитории. Предполагается, что спектакль современного театра является «интеллектуальным вызовом» зрителю (зритель как бы разгадывает его, он часто будто бы вовлечен в действие, а театр предлагает зрителю игру, когда зритель превращается в путешественников по какому-либо пространству).

Принцип разнообразия в трактовке адепта современного театра тесно связан с тем, что *нет ничего единого*: «нет единой религии, нет вечных форм, нет универсального метода». Впрочем, это «разнообразие» современного театра все же обладает неким «единством».

Открытое общество, говорят нам, – это общечеловеческие ценности, европеизм как культурный и цивилизационный идеал, концепции глобального гражданства, глобальной духовности, декларации толерантности и прав человека, декларации гендерной идентичности. Открытость мышления и открытость как эстетический прием. Слово «открытое» активно используется абсолютно всюду – «открытые двери» и «открытые сообщества», «открытые» фестивали, лекции «открытый круг» и «открытые» фонды. Слово «открытый» – это своеобразный пароль для культурных (и не только) деятелей, понимающих культуру тем специфическим образом, о котором шла речь выше.

Чего нет в этой структуре открытого общества и открытого искусства?

Нет конкретного содержания. Нет сущности. Нет границ. Ретрансляторами такой схемы (и коммуникаторами с обществом одновременно) являются всевозможные инновационные центры (в культуре – это «европейский театр», «новая драма», актуальное искусство, инновационные формы искусства – через Центры современного искусства). В России изъять, скомпрометировать и уничтожить центральное национально-цивилизационное культурное звено было легче всего под видом борьбы с тоталитаризмом, авторитарностью и «совком» непосредственно и на личном уровне. Действительность, по Соросу, принесшему в Россию ряд культурных идей и практик (в том числе открытости) есть «интерактивная и открытая система». Современный «сочинительский театр» часто невозможен без интерактивности. Интерактив вообще внедрен во все области с такой тотальностью, что ни слушать тишину,

ни наслаждаться беседой и тихим свободным созерцанием, «новая публика», кажется, уже не умеет. И такой интерактивно-инновативный тип «пост-режиссера» и «пост-культурного деятеля» в нашей стране выращен – это уже целая армия деятелей культуры (особенно в области театра и изобразительного искусства). Она, эта армия (а к ним стоит добавить и кураторов), несет, распространяет и демонстрирует критический тип сознания с опорой на интерактивный открытый (взламывающий текст) подход в каждом своем спектакле, выставке, инсталляции, на фестивальных показах, а критика продвигает их в качестве лучших и новых образцов!

В спектакле *«По ту сторону занавеса»* (2016) пост-режиссера А. Жолдака чеховские «Три сестры» не стали счастливее тех, – чеховских, мхатовского времени. Но если тогда их тоска была *крайним чувством*, то теперь доминанта другая – это тотальное *чувство страха* как результат насилия.

Режиссер Жолдак продемонстрировал окраинное сознание, с чем никогда не согласятся критики – апологеты глобализационного проекта в театре. Структура спектакля такова, что все эстетические и смысловые линии сходятся в один «центр управления спектаклем», который мы назовем *местом пребывания насилия*. Окраинное сознание потому и окраинное, что оно видит насилие, но мало знает о страдании и *ценности* страдания.

Спектакль-насилие разместится, конечно, не в «космосе» (хотя действие «Трех сестер» перенесено в 4015 год), но и не во времени чеховском – сестер Прозоровых, дяди Вани и Раневской. Вся эта путаница времен – слишком простой, но и излишний ход (как, впрочем, и прием «покадрового», эпизодного монтажа спектакля, который не раз использовал и сам режиссер, и который от всеобщего распространения стал уже трюизмом). *Спектакль-насилие*, конечно, разместился в *современном Европейском Доме современной европейской культуры*, где актуальнейшими и самыми обсуждаемыми в повестке дня стали такие вопросы: сексуальный абьюз, то есть сексуальное сожительство взрослых (родителей) и детей (проблема номер 1 в современном западном мире); насилия в семье (проблема номер 2). Эта проблема нам она тоже искусно навязывается. Впрочем, уверенность в том, что «типичный обитатель российской глубинки» мужского пола непременно обладает садистскими наклонностями, – уверенность эта к европейцам отечественного калибра так прилипла, что, кажется, стала одной из редких неменяющихся констант их шаткого мировоззрения. И наконец, тема гомосексуальных отношений и насилия на почве гомо-ревности как область

постоянных забот европейского «гражданского общества» (проблема № 3). Окраинное сознание, и это понятно, всегда соотносит себя с европейской социокультурной повесткой. И Жолдак тут, в «По ту сторону занавеса», полагаю, стал ее прямым адептом (или «агентом по продажам идей», – кому как удобнее).

Будущее, куда перенесено действие спектакля (в 4015 год) Жолдака, интеллектуально и эстетически пусто. Оно – скорее только повод для динамической визуализации пространства спектакля.

Повторяют друг друга, множась и отражаясь, экранные проекции. На какой-то супрематической машине появится у сестер Вершинин, тревожно и холодно замигают лампы и вот уже три сестры помещены режиссером в прозрачные барокамеры, медицинские капсул, – длинные как «космические коридоры». С телесных мук, корчащихся тел начнется процесс «возрождения мозга сестер». Начнется их «новая жизнь», – будто бы в Москве конца XIX века (она, естественно, названа космической станцией «Москва», – как того требует взгляд из 4015 года).

С этого безмолвного, беззвучного крика, раздирающего лица и тела актрис, и двинется на нас спектакль, высокоорганизованная телесность которого обрушивает всякую возможность сохранить дистанцию, – ведь публика размещается прямо на знаменитой сцене императорской Александринки. Публика становится живым «задником» спектакля, а грандиозный, фантастически-ценный абрис самого александринского зала, – с его классической символикой цвета и духом театральности, с гениальными пропорциями ярусов, с образцовым плафоном театрального неба, – тоже взят режиссером за «раму» спектакля.

Все сестры спектакля Жолдака боятся учителя Кулыгина, воплотившего в себе идею мужского насилия над женщиной. Тургеневские барышни, чеховские сестры – их образы были связаны с красотой жизни, да и сами они были возможны только потому, что было идеальное (и связь с ним реальна в человеке!). У Жолдака Маша так и остается навсегда неразвитой *сломанной* нимфеткой. Она не в состоянии ничего понять. Вместо воли – страх. Вместо сопротивления – истерическая суггестия (некритическое восприятие жизни, нервные припадки, следование внушениям мужа-насильника с его постоянно в спектакле повторяющимися словами, как в технике гипноза: «я люблю Машу», «Мы будем жить по-старому»)… Да, в этих комбинациях «мужского» и «женского», «мужского как насилия», «мужского как гомосексуального» и содержится весь концентрат жолдаковского «Чехова» с его тремя сестрами. Окраинный

Чехов. Но ведь спектакль поставлен в прославленном русском театре, в имперской столице России, а не где-нибудь в Берлине. Поэтому смею сказать, что *так* в нашем культурном пространстве происходит оккупация культурного сознания. И чем сильнее психическая составляющая актерской игры, тем серьезнее оккупация²⁰⁸. (Маша, по Жолдаку, в детстве была развращена сожительством с отцом. В спектакле она говорит об этом так: «Отец смотрит на меня как мужчина, который хочет меня раздеть». И раздел. А потому детские травмы будут мучать ее всю жизнь – она как бы уже и сама провоцирует на насилие. Милейший чеховский интеллигент, учитель гимназии и муж ее, Кулыгин, волей режиссера превращается в насильника собственной жены. (См. выше – проблема № 2.) Сцена изнасилования Маши (под текст Чехова «я Машу люблю!») дана крупно, с использованием современных технологий – небольшой павильон (дом сестер, напоминающий скорее «чеховский флигель» в Мелихове, нежели барскую усадьбу) снабжен видеокамерой, так что вся эта сцена еще и крупным планом выводится на экран, для усиления, так сказать мерзости ощущения. А артист Виталий Коваленко даже выходит из роли – сдвигает предметы в сторону и говорит, обращаясь к зрителям: «чтобы лучше вам было видно»...

Но зачем же все-таки им нужна классика?

Зачем Чехов, Пушкин, Достоевский? Зачем Т. Кулябину был нужен именно «Евгений Онегин» А. С. Пушкина или «Тангейзер» Р. Вагнера, а К. Богомолу «Идиот» Ф. М. Достоевского?

«Онегина» Кулябин поставил в 2012 году – причем ставил уже как «фестивальный спектакль», метящий всеми своими смыслами и игровыми приемами прямо в прорезь глаз «Золотой маски», то есть, рассчитывая на «фестивальную публику» и всю ту же столичную критику. «Фестивальный спектакль», – ну это, такой особенный, будто бы «экспериментальный», «сложносочиненный». «В Новосибирске, – жаловался режиссер Кулябин, – не все это считают (будто бы «сложность». – К. К.), там диалог кажется более плоским, люди могут просто встать и уйти». Зато в столице публика, добавим мы, тем более фестивальная, закалена провокативными жестами и Богомолу, и Серебренникова, и заграничными любимчиками фестиваля NET, из года в год не без приятности для себя посещающими Россию «цивилизаторства для...». Не будем долго говорить о «сложносочиненном спектакле», достаточно того, что начинается

²⁰⁸ Подробнее о спектакле можно прочитать *Катитоллина Кокушенева*. Три нимфетки и насилие. Часть 1 и 2. URL: <http://koksheneva.ru/posts/trinimfetki-i-nasilie-1/>.

он половым актом между Онегиным и некой дамой (повторяют его не раз, как не раз меняются дамы). Есть еще и слайд-шоу, где показывают Ольгины прелести, а «корчи, стоны, кружения и опрокинутые стулья превращают Татьяну в ведьму» и т. д.

Да и что вы хотите от режиссера, говорящего нам следующее: «Я работаю только для молодежи. **У нее нет авторитетов. Им в принципе все равно, великое произведение “Евгений Онегин” или нет, можно над ним надругаться или нет. Их не будет задевать половой акт на сцене – у них нет комплексов**» [58]. Вот только почему-то в афише театра забыли написать, что спектакль предназначен *только* «для молодых людей, у которых нет комплексов». Интересно, много бы народу пришло?²⁰⁹

И все же...

И все же я думаю, что не только ради скандала и провокации современные режиссеры берут классические пьесы, оставляя от них «рожки да ножки», приспособливая под свои цели.

Классика, а в данном случае «Три сестры» Чехова – это очень серьезный **канал коммуникации**, по которому, как по кровеносным сосудам, «новая интерпретация» проникает в нас и усиливает степень смыслового и эстетического (психического, эмоционального и культурологического) воздействия. Если убрать из спектакля «По ту сторону занавеса» чеховский контекст (или из спектаклей «Борис Годунов», «Карамазовы», «Князь» пушкинский и Достоевский контексты), их героев, а вместо них написать неких персонажей, не обремененных традицией интерпретации и жизни в культуре (то есть жизни трех сестер, которую мы знаем, которая нам хорошо знакома или семейства Карамазовых) – большая часть спектакля немедленно потеряет свои смыслы. Именно **знание о героях и опыт понимания их**, опят памяти русской культуры становятся принципиальным фундаментом, позволяющим режиссеру усилить воздействие смыслов, в данном случае внесенных Жолдаком в Чехова, Богомоловым в Достоевского и Пушкина на наш психо-культурный мир. Ведь Жолдак рассказывает не о некой девочке Маше, живущей, например, в Голландии, с которой вступил в сексуальный абьюз ее собственный отец, но о **чеховской Маше**, о которой все мы привыкли думать в принципиально иной системе координат. А мы все знаем и храним эту память чувства: **чеховское** – это и поэзия жизни, которая не смогла состояться как счастье, но все же осу-

²⁰⁹ Подробнее о спектакле Т. Кулябина «Тангейзер» читать здесь: *Капитолина Кокушенива*. «Дело Тангейзера». URL: http://www.stoletie.ru/kultura/delo_tangejzera_956.htm.

ществилась как тихое провинциальное горько-родственное тепло. Три сестры, просвеченные чеховским взглядом, живут в нас не обывоченными, но импрессионистски-летучими образами; а мхатовская постановка, в которой было много печального благородства, нервной мягкости, гармонии полутонов и богатства ритмов, так естественно и навсегда метко «попавшая» в стилистику Чехова – разве и не она стала для нас образцовым культурным воспоминанием, мелодией драматургии?! И что, в конце концов, *первично?* Или память о том, что диалог Вершинина и Маши есть образец сценической лирики, или акцентация Жолдака на интимной связи Маши с Вершининым?

Режиссер жестко сталкивает наши первичные чеховские образы со своими новыми задачами, но это возможно только потому, что в нас уже живет «программа позитивного понимания Чехова». Если бы перед нами были Жолдаком придуманные герои, не обремененные столь мощной культурной памятью, то, собственно, никакого повышения мотивации (принятие или неприятия таких героев зрителями) у режиссера и актеров попросту не было! Именно знание, уже присутствующее в нас, и новая шкала измерений, насаждаемая режиссерами, создают самый важный эффект восприятия спектаклей.

Сколько бы не раздражались критики-апологеты Жолдака, что смертельно надоело слушать в театре привычные и стертые в пыль чебутыкинские слова «тарарабумбия, сижу на тумбе я», или заклинание трех сестер «В Москву, в Москву!», «Так и о нас не будут помнить...», или пушкинскую строчку «У лукоморья дуб зеленый» – все они звучат в спектакле Жолдака и Богомолова. Отчего эти «штампы», так измучившие критиков, борец со штампами не выбрасывает, а непременно берет в свой спектакль?! Почему смысл изымается, а не весь? Почему остаются в тесте всегда те фразы, которые стали «летучими» и всем известными?

Они просто *обязаны звучать* именно как принципиально знакомые слова, чтобы потом *поломать* знакомое и ценное. Ведь если ломают незнакомое и пустяшное, то эффекта не будет – мы даже не поймем, что что-то ломают и крушат!

Классика – это код доступа к глубинному в зрителе.

Так что наши классики страшно необходимы (как инсулин больному сахарным диабетом) радикальному внеинтерпретационному театру, радикальность приемов которого только и понимается таковой потому, что у нас *уже есть* внутренний опыт переживания классики как образца и эстетического равновесия. Можно конеч-

но, жолдаковские (богомолово-серебрянниковские) «принципы» отнести к новым технологиям управления внимания зрителей, но я бы сказала точнее – перед нами культурная операция, когда под именем Чехова проникают в наш личный мир и там пытаются навести чужой порядок.

Критическое мышление свободного художника стоит на обличении, оскорблении, уничтожении как главных темах искусства. Обличение, как правило, начинается с антигосударственных разоблачений (или утверждений, что русская классика стала новой идеологией) и доходит до отрицания эстетики, то есть самой природы искусства. Обличение (как и свобода) необходимо, если только они есть способ осознания правды. Но «слишком продолжительное, непрерывное из поколения в поколение раскрытие язв нашей жизни – не должно ли оно было кончиться потерей в обществе любви к родине, потерей уважения к ней и, может быть, всякого к ней интереса? Боюсь, что эта опасность для образованного общества уже близка», – это писал М. Меньшиков между первой и второй антирусскими революциями, и мы хорошо знаем о трагическом результате такого «продолжительного обличения» [62].

Но, конечно, мы далеко ушли от тех времен, о которых писал знаменитый публицист. Сегодня для обличения совершенно не обязательны «язвы жизни». Их может и не быть, но обличение и «критическое мышление» все равно будут, как того требует новое культурное управление миром.

Но где предел критического мышления? Критическое мышление (и свободы творчества) с культурной стороны имеют своим пределом насилие. А «последним пределом насилия является полное исчезновение способности к воспроизведению культурной традиции у ее носителей» [14]. В театральном искусстве мы практически подошли к этой черте: носителей традиции русского театра, способных ее развивать, не являются медийными персонажами, не привлекают внимание «продвинутой критики». Наша способность к воспроизведению своего типа театра движется к умалению. Но ведь сегодня ясно как никогда – только национальные культуры и народы (субъекты истории) способны не допустить мирового культурного интерната.

3.7. Трансляция культурных мифов и тренинги

Мы рассказали о разнообразных принципах культурного наследования в современном театре, литературе, акционных практиках, связанных как с отказом понимать культурное прошлое, так и с сознательными усилиями удерживать связи с ним.

Мы представили *панораму интерпретаций* классической драматургии в современном режиссерском театре, и доказали, что именно отношение к классическому прошлому определяет и организует современный театральный процесс. Интерпретационные практики современного театра разнообразны. Современный режиссерский театр по преимуществу относится в литературной основе (драматургии) как к своего рода *прототексту* для спектакля. При этом для режиссера не столько важна история интерпретаций (за редким исключением они не осмысливают опыта предшественников), не столько новое знание, появляющееся, например, о том или ином драматурге или писателе-классике, сколько акцент на личном диалоге или намеренным отсутствием такового с классиком. Классика «переводится» не просто на иной (сценический) язык. В театре важна еще и сама по себе ситуация, когда тот или иной драматург, та или иная пьеса (как в нашем случае – «Гроза» Островского) становятся «вдруг» модными и востребованными, одновременно ставятся несколькими режиссерами. Так создается определенный контекст, «парад» режиссерских интерпретаций, сравнение которых дает интересные наблюдения не только для специалистов.

Статус классики в современном театре в целом довольно высок. Нет такого режиссера, который бы принципиально не ставил классику. Вместе с тем нельзя не учитывать, что спектакль живет «здесь» и «сейчас», а потому в истории театра он остается легендой, мифом, интерпретированным критикой и историком. Поэтому каждое новое поколение театральных режиссеров (никто из них не может посмотреть спектакль, чтобы составить о нем полное впечатление, как можно посмотреть старый фильм), в сущности, должно прилагать (или, как мы знаем, отказаться) определенные усилия, чтобы наследовать традицию. В театре, безусловно, отношения с традицией, изначально более мифологизированы. И тот же опыт Валерия Фокина по реконструкции мейерхольдовского «Маскарада» показал всю проблематичность театральной реконструкции как таковой. Спектакль все равно не воспринимается как живой и «точь в точь» мейерхольдовский. Театр – искусство категорически более сильно связанное с современностью. Для полной реконструк-

ции спектакля, нужно «реконструировать» и зрителей. Поскольку «зритель» только в театральном искусстве занимает столь существенную позицию – связывает театр с конкретным временем.

Можно поставить гениальный и никому непонятный спектакль. Но если философ или писатель напишут книгу, непонятную современникам, у них есть шанс **накапливать понимание** (с каждым новым поколением) романа или философского трактата. Иногда процесс понимания (и интерпретаций) длится веками, как, например, с античной культурой и античной трагедией. Слово является тем, что **хранится вечно** в человеческой культуре (рукописи не горят). Другое дело театр – тут невозможно вернуться к подлиннику, невозможно повторить спектакль. В культуре остается только его словесное описание (а если современные технологии позволяют сделать и очень качественную запись спектакля, все равно она не будет подлинником). Следовательно, наследование традиций русского театра является более проблематичным, чем в иных видах культуры, а каждое поколение режиссеров (главных персон, *организующих отношение к наследованию*) по сути имеет дело с мифологизацией традиции. И в этом смысле наследование театральной культуры ближе к проблемам историков – наследованию «идеи прошлого», к проблеме трансляции культурных мифов. Миметизм, бытовой психологизм, исторический натурализм, принцип правдоподобия, живописные полотна декораций, восстановление деталей быта, одежды, манер, следование за типажамы того или иного времени, – с одной стороны; и размах, пафосность, мощь, – с другой, все это больше *не транслируется* в современном театре.

Черпает ли сегодня свои идеи режиссер собственно в театральной теории или в театральной легенде?

Да, интерпретируя классику он (как К. Гинкас или В. Фокин) отталкивается от опыта предшественников, знает его, учитывает его, оппонирует ему. Но современная театральная поэтика остается областью непродуманной и «темной». Что я имею в виду? Например, режиссер А. Могучий заявлял, что его интересует **архаичный театр и человек-ритуал**. Собственно, **как** он это понимает, он показывает в своих спектаклях. Но описание этой стратегии театра-ритуала – дело критики, которая чаще занимается описанием спектакля, не выходя за рамки спектакля (а для разговора о ритуальном театре и театре архаической нужно обладать отменной эрудицией). Режиссер К. Богомолов любит говорить *о театре как свидении* (доказательства, как правило, неубедительны, как-то все непроду-

манно и кажется набором необязательных фраз, за которым стоит скорее желание «выделиться», «быть интересным»). Хотя, заметим, тут нет ничего нового: концепция *театра как сновидения* высказывалась во французском театре сто лет тому назад [7].

Современный театр в интерпретации и наследовании традиции сознательно **не опирается** на исторические театральные поэтики, кроме «театральной теории» и практики В. Э. Мейерхольда, после рухнувшей советской эстетики ставшим тем мифом, который был противопоставлен всякой скучной «психологической правильности», всякой «*должности*» в искусстве. Авангардизм Мейерхольда до сих пор привлекателен для театральных практиков. Но вместе с тем традиция живет такой сложной, часто катакомбной жизнью, что современникам кажется, что они открывают нечто принципиально новое, хотя на самом деле и это уже было. И было достаточно глубоко осмыслено и понято. Например, сегодня модна всяческая **чувственность** на театре (мы выше говорили о типе эмоциональности, например, у Афанасьева, и о *рецептивности* в спектаклях Жолдака). Причем *чувственность* (практикование в ней) имеют самые разные источники. Но, собственно уже Платон говорил, что «художник подражает чувственным вещам»: «Художник у Платона оказывается “третьим от истины”, снимает копии с копий» [49, с. 86]. Современный режиссер никогда не согласится с тем, что он «снимает копии с копий». Само слово «копия», «копиистика» травмирует его слух. Но зато деконструкции и симулякры (а это тоже копия с копии) поддерживают его мнение о себе довольно высоко. Совсем не внутри театральной среды, где узок интеллектуальный сектор вообще, а среди иных представителей областей культуры я чаще всего нахожу наиболее глубокие рассуждения и о театре. В частности, рассуждения Николая Калягина о теории драмы и классицизме ставят под сомнение не только идею «прогресса» в культуре, но и дают новый взгляд, предлагают «новые технологии» понимания классических образцов. Например, все знают имя Аристотеля, слышали (но уже не читали) о его «Поэтике» гораздо меньше творческих людей; не знает, что значит предложенный Аристотелем катарсис доминирующее большинство. Прислушаемся: «Первая поэтика (притом сохранившая значение до настоящего времени) была написана Аристотелем, стремившимся в своей работе развить и откорректировать более раннее учение Платона. <...> Вслед за Платоном Аристотель видит родовую сущность всех видов поэтического искусства в подражании. Но поэзия, по Аристотелю, способна подняться над изображением

эмпирических фактов, заговорив об **общем**. Если история, например, говорит только о том, что было (“что сказал Алкивиад”), то поэзия способна сказать и о том, что могло бы быть – в соответствии с правдоподобием и необходимостью. (“Что сказал бы Алкивиад, не будь он честолюбцем”. “Что сказали бы на его месте Патрокл, Терсит, Мильтиад”. “Что **должен** был сказать Алкивиад”). Платон изгоняет поэтов из идеального Государства. Поэзия социально тлетворна, **так как через наше сопереживание подпитывает неблагоприятные эмоции и влечения души**. (Здесь Платон в значительной степени предвосхищает учение Церкви о первородном грехе: интуиция и воображение художника суть “добродетели падшего естества” и сами по себе – сами из себя – не могут способствовать улучшению человеческой природы. **Грязный стол не вытрешь дочиста грязной тряпкой**.) (Здесь и далее выделено мной. – К. К.) Аристотель отвечает учением о трагическом катарсисе (очищении). “Трагедия есть подражание... через сострадание и страх приводящее к очищению”. (**Кажется, не все понимают, что тут речь идет об очищении души от аффектов, а не о просветлении или реабилитации самих аффектов**.) Учение о трагическом катарсисе всегда имело много сторонников в околотеатральной среде. Оттуда уже “катарсис” (с ударением на втором слоге) проник на телевидение, на радио, так что у современного человека редкий день обходится без столкновения с этим тяжеловесным словом. К сожалению, сам я почти не бываю в театре, и мне трудно оценить учение Аристотеля о трагическом катарсисе. Охотно допускаю, что случаи очищения через сострадание и страх происходят в зрительном зале ежедневно, если не ежечасно, – но кажется, что очищение души, достигнутое столь нехлопотливым и сравнительно недорогим (цена билета) способом, не бывает особенно долговечным» [49, с. 86–87].

Что происходило с душой человека в античном театре, мы можем только предполагать. Но мы точно знаем, что смотрели трагедии только раз в году и тот *священный ужас*, который испытывал зритель никто не решался заставить его пережить даже дважды в течение года. Кроме того, исполнение трагедии было по сути **публичным богослужением** [2]. Настойчивость мысли исследователей о сугубо **не театральном** происхождении и источнике понятий «представление», «миф», «катарсис» как раз и заставляет нас признать ограниченные возможности театра быть «ритуалом», а актера – «человеком-ритуалом». Театру (а современному особенно) доступно как раз в лучшем случае

просветлении аффектов, а в худшем (но зато более модном) – **реабилитация** самих аффектов. Следовательно, воссоздавать любой ритуал – это **воссоздавать и общий контекст понимания его языка**. В спектакле БДТ А. Могучего «Гроза» **«ритуал» носит вполне авторский характер, следовательно, можно говорить только о декоре «ритуальности»** (У Могучего все же есть некоторые «подсказки», поднимающие из культурных запасников современности чувственную память, как его сказочные занавесы, частушечные и прочие ритмы-говоры – то есть тут *штамп*, общепринятое, снова показывает свою способность к эстетической заряженности).

Конечно, **идея подражания природе** (Аристотеля, а потом французских классицистов Буало и Баттё) катастрофически не понятна современному театру. Современный человек и с ним театр живут вообще не в природе (природа отдалена от человека, она не место жизни, но место, где он отдыхает *от* жизни). В «Начальных правилах словесности» Баттё (1747 г.) сказано определенно: **«Одна природа есть предмет всех искусств»**. «Но понятие природы, – продолжает Н. Калягин, – наполняется чрезвычайно богатым содержанием: природа у Баттё четырехчастна. Во-первых, это мир, в котором мы живем: вселенная физическая, вселенная нравственная и вселенная политическая. Во-вторых, это исторический мир, мир прошлого (*«В воспоминаниях мы дома...»*). В-третьих, мир баснословный, мифологический – мир олимпийских богов и вымышленных героев. И наконец, *«мир идеальный или возможный»*» [49, с. 87]. При таком понимании «подражания» оно становится «задачей творческой», «художник под контролем разума создает **возможный** мир»; «из частей живой природы, воспринятых им в разное время, в разной обстановке, в разных душевных состояниях, он позднее, в минуту вдохновения, создаст такое целое, которое будет «совершеннее самой природы, не переставая, однако ж, быть натуральным». **«Высший критерий эстетики доступен разуму** – вот самый важный, самый капитальный пункт теории Баттё. Все эти опьяняющие, душегрейные творческие состояния – «озарения» и «экстазы» – не принимаются на веру ученым аббатом. Изображения, «противные естественным законам», отвергаются. Баттё знает, что «исступление» художника нередко оборачивается его «унижением» и «безумием». <...> И наконец, из всего вышесказанного вытекает идея общественной полезности искусства. Окончательная формула Баттё: «Искусства для того подражают прекрасной природе, чтобы нас прельщать, возвышая нас в сферу совершеннейшую»

той, в которой мы находимся»²¹⁰ [49, с. 88]. Все стройно и разумно. Упорядоченно. Ответственно. Ясно. Классицизм продержался двести лет²¹¹ – больше, чем какое-либо иное направление в искусстве. И рухнул, потому что «жизнь, породившая и после подпитывавшая, подпиравшая эту теорию, – она иссякла, ушла. Франция, достигшая высшей славы под скипетром Бурбонов, не может больше выносить “монархии прочной, серьезной, требующей подчинения любви”, и заменяется “отвратительным кровавым балаганом так называемой Великой Французской революции”» [там же]. Теперь немцы правят эстетический бал, Кант предложил «утилитарный принцип удовольствия», «Гегель отрывает эстетику от земли, трактует историю человеческой культуры как историю самораскрытия Духа, учит, что “искусство должно сделать центром своих изображений божественное” [там же]. Эти идеи, говорит исследователь, несмотря на тактические выигрыши и увлечения ими нового круга людей, тем не менее означают стратегически – **«начало конца, начало разложения и гибели искусства»**, потому как «удовольствие» Канта-читателя неизбежно заменится «удовольствием» читателя комиксов, «божественному» Гегеля придет на смену «божественное» Е. П. Блаватской. «Комикс и Блаватская демократичнее, дают больше потрясающих переживаний на вложенный грош, и окончательное их торжество абсолютно неизбежно в эпоху братства-равенства-свободы, когда «начальство ушло», а точнее сказать – когда насильственно был устранен всякий авторитет, не дававший третьему сословию распоясаться, удерживавший рыночные отношения в ограде рынка, кабацкие – в стенах кабака. Среди таких Удерживающих на Западе была особенно заметна в течение долгого времени великая классическая традиция, опиравшаяся на Аристотеля, Августина, Аквина-та» [49, с. 89].

Безусловно, современные творческие практики пошли еще дальше, но по тому же пути: *удовольствие* получать предлагают (и его реально получают) от того, что травматично, психически чрезмерно и физиологически отвратительно. Примерно тоже происходит с метафизикой, в которой не отличают христианское просветление от оккультизма. И то и другое «метафизично». Например,

²¹⁰ «Принцип подражания прекрасной природе, мирно просуществовавший более двух тысяч лет отмирает (у Канта) сам собою, поскольку действительность непознаваема и природа как вещь в себе для нас закрыта» [Чтения с. 89].

²¹¹ Именно на этой теории воспитаны Крылов и Катенин, Пушкин и Баратынский... [Чтения 3].

автор научной работы, преподаватель высшей театральной школы Петербурга Грачева Л. В.²¹² проводит «ментальные тренинги»²¹³

²¹² В своей диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе» (2005) Грачева опирается на следующие «исследования» и труды: Грачева Л. В. Тренинг Участия. Методические рекомендации. СПб., 1992; **Гроф С. Путешествие в поисках себя.** М.: Изд. Трансперсонального института, 1994; **Гурджиев Г. И.** Беседы с учениками. Пер. с фр. Б. А. Юлдашходжаева. Киев, 1992; **Иванов Ю. М. Йога и психотренинг.** М., 1990; Игнатович А. Н. **Десять ступеней бодхисатвы** // Психологические аспекты буддизма: Сб. статей / Новосибирск: Наука, 1986. С. 69–89. Либих С. С. **Аутогенная тренировка.** Л., 1979; **Норбеков М. К., Фотина Л. А.** Верни здоровье и молодость. М.; **Рамачарак а йог.** Основы философии индийских йогов. СПб., 1913; **Рерих Н. К. Человек и природа.** М., 1994. 356 с. Заблуждающийся разум. Многообразии венаучного знания. М., 1990. 409 с. Loven A. **Bioenergetics.** Penguin Group. London, 1976.

²¹³ В ее методическом пособии читаем: «Концентрация и сосредоточенность – условие входа в медитационное состояние. Медитация – это способ тренировки **неразвитого, неупорядочного** медитацию как управление сознания, актуализация творческого потенциала. Основатель йоги **Патанджали** определяет волнами мыслей, рождаемыми сознанием. Это путь от мысли к действию через эмоцию, путь произвольного изменения умственных и психических состояний при помощи концентрации внимания особого рода и силы... Процесс медитации **выводит в сознание содержание бессознательного**, где оно может быть проконтролировано и исследовано, осознаются причинно-следственные связи потока ассоциаций. Медитация – не уход от внешних реалий, от активной деятельности, а способ активизации ее, **расширение возможностей сознания.** Равновесие ума не есть отказ от действия, а достижение состояния “готовности к действию”, **освобождение ума**, от того, что мешает действию. ...Здесь приведем технику входа в состояние, которую можно применять **начинающим.**

Помещение должно быть постоянным, хорошо проветренным и **слабо освещенным**, а также максимально тихим. Поза удобная, ненапряженная... Темой медитации для начинающих может быть нечто реальное, например звуки, но и пространство между ними, пустое, беззвучное пространство между источниками звука. Необходимо отмечать интервалы времени между звуками, в течение которых сохраняется тишина. Минимальное время концентрации 20 мин. Работа по этому методу продолжается от нескольких дней до нескольких недель без перерывов, пока не удастся сохранить внимание на звуках не менее 20 минут. “Медитировать время от времени – пустая трата сил”.

...Психология **йоги** и других **духовных традиций** подчеркивает важность слова “препятствие”, ибо все есть препятствие. Процесс **медитации** приводит рассеянный ум к освобождению от препятствий... Более сложным видом является медитация “на тему”. Молитва – вид медитации на тему.

с студентами-актерами. Все эти научения в отечественной школе медитациям (а автор отдает себе отчет в том, что они связаны с определенными чужими духовными *религиозными традициями*), при тотальном непонимании современным театральным художником христианской (своей) традиции, отчетливо демонстрируют страсть к «темному», «архаичному», «метафизическому», к размыванию всяческих границ и уверенности в том, что это необходимо актеру, чтобы добиться успеха в современном мире. А тот факт, что в светской школе педагог обучает чужим *религиозным практикам*, тоже никого не удивляет.

Вообще *работа с сознанием (и с подсознанием) актера и зрителя* – огромный неисследованный материк современного театра. Тот же автор и педагог в книге «Актерский тренинг: теория и практика» [21, с. 27] описывает «цветовой тренинг», в котором так работали с *расширением сознания* (цвет должен ощущаться физически): «...Одна из девочек заплакала сразу, как открыла глаза, дальше – больше. Остальные студенты реагировали по-разному: *кто-то стал прыгать и улюлюкать*, кто-то погрузился в глубокую сосредоточенность, иные не погрузились никуда, а через несколько секунд *стали что-то наигрывать*, глядя на остальных – например, *моторно себя “заводить”*». И далее цитируются дневники студентов:

С.: Желтый цвет – это боль, это червячки в воде, которые впадают в кожу. Плакала от боли.

М.: Возникло много мимоз, ощутила запах, стало радостно. Возбуждение. Желтое пространство захотелось раскрасить, как у Ван Гога.

Т.: Желтый цвет вызвал приступ тошноты.

Л.: Хотелось кричать.

П.: Желтый цвет вызвал тупость и бездействие» [21, с. 94].

Поскольку сегодня вообще в большой моде всякие тренинги (психологические, расширяющие и меняющие сознание, всяческие школы методологов, использующие «деловые и ролевые игры»), то театр тоже готов вписываться в этот актуальный дискурс. Интеллектуальное конструирование современной театральной эстетики силами режиссеров (при том, что есть группа «сильных режиссе-

В восточной ортодоксальной церкви *молитва – это мантра*, “молитва сердца” – используется как техника сосредоточения. Темой может быть любой объект, мысль, живой человек или воображаемый персонаж. Традиционная тема – **“Я – Будда”**. Один из главных принципов **медитации** – возвращение ума к текущему проживаемому моменту “здесь и сейчас”».

ров», но уже нет никакой «коллективной эстетики») – это, по сути, строительство из обломков. И кажется, мало у кого есть силы для большого театрального плана, большого театрального стиля соразмерному классику русского театра К. С. Станиславскому – нет внутренних сил строить свой театр долго, последовательно, собирая разбросанные временем камни. Хотя, конечно, такие надежды можно связывать с Сергеем Женовачем, возглавившим МХТ им. А. П. Чехова.

Принцип классицизма – «Правда должного, а не сущего» (Н. Калягин цитирует Г. Макогоненко) [49, с. 90]. Кто из современных художников готов это признать? Признать «правду должного», то есть исповедовать надличностные принципы, в том числе и «принцип долга»?

Пожалуй, *надличностное* важно Р. Туминасу и С. Женовачу, С. Афанасьеву и С. Федотову, – важно тем режиссерам, которые каждый по-своему, но обладают *эпическими навыками* сценического мышления; которые способны к созданию *спектакля-полотна*. Но большинству, как и модному меньшинству, хочется другого: «Хочется ведь служить своим прихотям, культивировать самые дикие свои фантазии, самые мелкие капризы – и одновременно с этим жить в Истории, прикасаться к Абсолютному... Хочется верить, что есть сущее вне должного» [там же]. Но *прикасаться к Абсолютному*, кажется, уже тоже не зачем, или это соприкосновение происходит в разряженном воздухе таких абстракций как Человечество, Добро, Зло, Борьба вообще. Режиссерское высказывание, как мы уже видели, говоря о спектаклях по романам классиков, Достоевского, в частности, обходится без сущего, без должного, и исчерпывается самохотением и радикальностью (которые тут же высоко оценит критика). Апелляция к современности в данного типа театре оказывается настолько значимой, что любой классический текст перекраивается, переписывается, «нагружается» визуальным и аудио-рядом, «разрезается» злободневными современными «вставками», а все классические герои «клонировются» в современников – депутатов Госдумы, Президентов, братков, военных и пр.

Классика в современном театре не противостоит ни социальному, ни политическому, ни современному театру. Напротив, в ней видят не столько «вечные ценности», сколько ценят за возможность включить в актуальную повестку дня (часто именно социальную). При этом современная драматургия («новая драма») воспринимается режиссерами русской театральной школы как более «бедная» («бедность» тут не источник новой эстетики, а буквальная), лишен-

ная простора мысли и богатых возможностей для художественного вымысла самого режиссера в сравнении с классической драматургией. «За многие века столько наработано великолепной литературы, – говорит Сергей Женовач, – еще не осмысленной театром. А то, что пишется сегодня, часто устаревает, еще не успев написаться. Парадоксально, но дыхание сегодняшнего дня ты часто улавливаешь в Шекспире, Достоевском, Толстом, в Мольере, а не в современных текстах. А с другой стороны, многие люди бегут от сегодняшней реальности. Им хочется в высокий строй мысли попасть. И тут тоже классика помогает» [17]. «Высокий строй мыслей» классикой «автоматически» совсем не обеспечивается в театре, как мы уже показали выше. Все-таки именно *режиссерский строй мысли* определяет высоту или низость идей при интерпретации классики и классика.

3.8. Достоевский на современной сцене

Проза Ф. М. Достоевского уже давно стала «театральным жанром» – в 1910 году в Московском Художественном театре ставят «Братьев Карамазовых» именно как роман и тем самым прокладывают Достоевскому дорогу на театральную сцену. Теперь уже и театр открыл присутствие драматического начала (драматической наполненности, драматизации реального жизненного начала) в творчестве писателя. Да, собственно, и сам герой Достоевского Дмитрий Карамазов, говорит: «Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм!» [31]. Задолго до научных открытий М. М. Бахтина о «диалогичности» романов писателя, театр понял и показал на сцене особые возможности искусства диалога в творчестве Ф. М. Достоевского, несмотря на то, что принято полагать неизбежным сопротивление романной формы сцене.

Одна из задач русского (советского театра) XX века как раз и состояла в том, чтобы при обращении к романам писателя «по возможности полнее воспроизвести сюжетные линии, язык произведения» [34, с. 417].

У нас нет возможности говорить о большой сценической истории «Театра Достоевского», как и обо всей полноте идей Достоевского, среди которых театр в каждое время выбирает то, что скорее характеризует театральное «сегодня» и восприятие идей Достоевского современниками. Так, К. Рудницкий в статье «Приключение идей» (Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала

80-х годов) подчеркивает, что, например, постановки «Петербургских сновидений» Ю. Завадским 1969 года (по роману «Преступление и наказание») и «Брата Алеши» А. Эфроса 1972 г. отличало некоторое «романтическое воодушевление»: «Сквозь непроглядную тьму заблудших душ, запутавшихся судеб и трагически надломленных биографий пробивался луч веры в добро. После взаимных терзаний, горячечно запальчивых диалогов и надрывных монологов происходило замирение. Из дисгармонии приоткрывался выход в гармонию, из хаоса возникал порядок. В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения. В конце спектакля Эфроса юный Алеша Карамазов, поднимая вверх твердо напряженную руку, обращал прямо в публику свой призыв к честности и доброте» (здесь и далее выделено мной. – К. К.) [34, с. 426].

Однако новое театральное десятилетие принесло на сцену иные акценты в постановках по романам Ф. М. Достоевского. В спектаклях Валерия Фокина «И пойду, и пойду» («Современник», 1978), Юрия Любимова «Преступление и наказание» (Театр на Таганке, 1979), Павла Хомского «Братья Карамазовы» (Театр имени Моссовета, 1980) критик отмечает уже большую «жесткость и даже «жестокость». Не было в них завершающей, разрешающей и гармонизирующей интонации, «напротив, действие завершается, но проблема остается распахнутой»: «Игра идет злая, сухая, без романтического пыла и блеска. Оговорюсь, впрочем, что в спектакле П. Хомского сквозит порой склонность к романтическим контрастам и гордой патетике. Но как раз эти приемы, казалось бы, сценически беспроигрышные, бьющие наверняка, в яблочко, теперь проскакивают мимо цели. Романтические краски с сегодняшним восприятием Достоевского странным образом не совпадают. **Они гасят напряжение мысли Достоевского, притупляют ее нож**» [34, с. 427]. Филологи много раньше театральных режиссеров увидели, что у Достоевского «героиней была идея» (эта мысль прозвучала в работе Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» 1924 года). Он же писал еще до выхода знаменитой книги Бахтина о Достоевском (1929 г.): «Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру» [84, с. 90]. Данные исследователи (Переверзев, Энгельгардт, Бахтин) говорили о том, что много позже стало существенно и для театра: Достоевский не бытовой автор, он выталкивает своего героя из быта в пространство напряженного и катастрофического переживания мира; его персонажи живут не

просто в «петербургском углу», но сам «угол» есть не жизненное и не «биографическое время», но «кризисное время» (Бахтин). Бахтин будто описывал театральное пространство, когда говорил, что для Достоевского важны не «комнаты», а «порог, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов», то есть «пространство входа и выхода». Но павильоны-комнаты (замкнутое с четырех сторон пространство); кабинеты и спальни, гостиные и столовые, нужные Гончарову, Толстому и Тургеневу – Достоевскому совсем не нужны [19, с. 199]. Конечно, тут есть некий нажим исследователя – он, естественно помнит, и про дом Карамазовых или дом Рогожина, про келью старца Зосимы, и прочие «интерьеры» романов Достоевского, но ему было важно подчеркнуть: перед нами **предельное пространство**. Как в «Преступлении и наказании», например, – поскольку перед нами вообще уникальное эпико-трагическое сочинение; перед нами огромные массы противоборствующих идей, носителями которых являются герои Достоевского; перед нами катастрофические сшибки характеров, втянутых в фантастический динамизм мысли писателя. Но, конечно, лишать **плоти саму жизнь** – такой задачи Достоевский не ставил (он «не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи», сопрягая их с «предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости») [19, с. 132].

К. Рудницкий подчеркивает, что еще до конца 60-х годов XX века «...прикосновения режиссерской руки к грязи и мерзости оставались короткими, беглыми, вкрапления “трущобного натурализма” вносились в ткань спектакля малыми, точно отмеренными порциями. Они возникали ради контраста к высоким помыслам и духовным борениям героев. Грязное призвано было оттенить побуждения чистые. Мерзкое указывалось, дабы отчетливее проступили черты благородные, низменное прилежно служило возвышенному» [34, с. 430]. Соня в спектакле Завадского была «просветленной», несмотря на то, что у нее был «желтый билет» и она занималась проституцией. На первый взгляд, кажется, что советский театр 60-х был жестко цензурирован по части сценической «грязи» и прочих «неприличий». Но у нас есть основания считать, что это не так. Вряд ли Эфрос и Завадский из страха оставляли в Достоевском чистоту. Тем более что тот же критик дальше говорит о возникшем совсем ином духе в театре 70-х – 80-х годов: «Если сегодня театры не боятся подобной “грязи”, то объясняется это, прежде всего, возросшим и обострившимся интересом к прозе Достоевского как к прозе по преимуществу идеологической. Готовность

безоглядно пройти вместе с великим автором сквозь все коллизии, которые претерпевает в его романах идея, заставляет режиссеров забывать о брезгливости и громко, в полный голос говорить о том, что прежде робко замалчивалось или торопливо – чем быстрее, тем лучше, – упоминалось. ...В этой новой театральной ситуации “трусобный натурализм” уже не вводится в спектакль гомеопатическими дозами. Он подчас захватывает спектакль полностью, целиком. Тут-то и выясняется, что на угрюмом низменном фоне “приключения идей” обретают максимальную ярость и ясность, выступают с необходимой Достоевскому агрессивностью» [72, с. 430].

Данное утверждение К. Рудницкого представляется сколь точно отражающим театральную тенденцию (движение к «трусобному натурализму»), как и видится категорически спорным в той своей части, когда критик полагает, что «угрюмый низменный фон» позволяет максимально (предельно) раскрыть мир идей Достоевского, приписав ему и «агрессивность». Если же посмотреть на современный театр и его понимание Достоевского, то он, безусловно, в своем «трусобном натурализме» ушел еще дальше – никаких сценических средств для него «не жалко». Но если критик К. Рудницкий говорит о «подцензурном» советском театре, и выделяет в нем эту тенденцию, а мы будем говорить о бесцензурном современном театре, и тоже увидим в нем ту же тенденцию, – значит, есть нечто «типическое» в понимании Достоевского и оно не связано с «современностью», «злостью дня» и «духом времени». Но тогда с чем же?

Попробуем и на этот вопрос найти ответ.

Достоевский никогда не покидает современной сцены. В сезоне 2015–2016 гг. это были премьеры спектаклей: «Смешной человек» (Мастерская Петра Фоменко, реж. Федор Малышев); «По дороге...» / *Русские сны по Ф. Достоевскому* (МТЮЗ, реж. К. Гинкас); «Князь» (Театре имени Ленинского комсомола, реж. К. Богомолов); «Братья Карамазовы» (Новый драматический театр, реж. Л. Эренбург). В афише всех спектаклей заметны «жанровые уточнения» и часто – смена названия произведения классика: «Смешной человек» – *концертданеконцерт, пробы и ошибки*; «По дороге...» – *русские сны* по произведению «Преступление и наказание»; «Князь» – *опыт прочтения романа Достоевского “Идиот”*; и только Л. Эренбург в дипломном спектакле своих студентов не изменил названия, и не стал придумывать «новый жанр».

Итак, современные режиссеры нам предлагают «опыт прочтения», «сны», «концерт». И ту я вижу не только неизбежное «бессилие» сцены перед огромными романскими пространствами

Ф. М. Достоевского (попробуй, не упусти ни одной линии в «Братьях Карамазовых» или в «Преступлении и наказании!»), но скорее установку современного театра на «интерпретационную дуэль» с автором. В любом случае, я полагаю, что **современное режиссерское сознание характеризует «опыт прочтения», но не «опыт понимания»**. Вряд ли можно оспорить, что оба этих усилия имеют разные цели и разные «внутренние задания».

Самое первое и существенное мое наблюдение: все названные спектакли составляют по отношению к «опыту понимания» эстетическую и интеллектуальную оппозицию. «Опыт непонимания» тут принципиален, и совершенно не связан с проблемой перевода литературного повествовательного языка на театральный сценический язык. Безусловно, все режиссеры, обратившиеся к Достоевскому, знают о том, что анализу, истолкованию, исследованию его произведений посвящены десятки трудов филологов, философов, театральных критиков и театроведов. Некоторые из них, как К. Гинкас, много раз на протяжении нескольких десятков лет обращались к творчеству писателя. Следовательно, они имели возможность узнать, что **«Творчество Достоевского религиозно, национально, художественно: он любил Христа, любил Россию, имел поэтический дар»** [3, с. 204]. Достоевский прямо (и не раз) свидетельствовал о своей вере: «Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства» [32, с. 134]; «Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через **большое горнило сомнений моя осанна** прошла...» [33, с. 86]; «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие все. Православие есть Церковь, а Церковь – увенчание здания и уже навеки. < ...> Кто не понимает Православия – тот никогда и ничего не поймет в народе. Мало того: тот не может и любить русского народа, а будет любить его лишь таким, каким бы желал его видеть» [33, с. 64].

Все четыре спектакля, поставленные на нашей сцене в сезоне 2015–2016, **«изымают» из Достоевского** его религиозность и национальную природу произведений. В советское время такой подход был неизбежен: интернационализм сбивал национальный фокус (в Достоевском акцентировали «всемирную отзывчивость»), а обязательный атеизм – полное исключение христианских мотивов. Собственно, понимание Достоевского адекватное по задачам творчеству Достоевского – это очень короткий исторический промежуток (со второй половины XIX – начала XX-го века и отдельные и малочисленные современные исследования И. А. Ильина,

Е. А. Авдеенко, М. М. Дунаева). Но, стоит признать, что творчество Достоевского всегда вызвало полярные оценки. Попытки (символические намеки) на христианскую природу романов писателя мы видели даже в советское время – например, в «Преступлении и наказании» 1969 года («В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу **прорезали контуры огромного распятия**: оно возвышалось над миром как обещание спасения»), но совершенно не видим сегодня.

Некоторые установки советской культуры («нравственное отношение к классике», например) позволяли театрам зачерпнуть в Достоевском много больше, чем делает это современный театр. Довольно точно описывает Я. Билинкис эти типичные подходы советской эстетики, говоря об одном из лучших спектаклей по роману Достоевского «Идиот» Г. А. Товстоногова с И. Смоктуновским в главной роли: «В показанном Г. А. Товстоноговым..., в 1958 году, на сцене Большого драматического театра имени М. Горького “Идиоте” – установка на максимальную приближенность развертываемого действия к внутреннему движению инсценируемого произведения провозглашалась, декларировалась в самом спектакле, – именно в этом был, по-видимому, главный смысл воссоздания перед зрителем кипопроекцией страниц старого, времен Достоевского, издания романа. Выступая в печати вскоре после выпуска “Идиота”, режиссер рассказал о том, как перенималась, усваивалась спектаклем в процессе его создания от произведения Достоевского «бесперывность действия < ... > совершенно необходимая в композиции этого романа». Само тело спектакля, таким образом, динамически формировалось здесь из живой материи романа. Однако “Идиот” 1958 года был рассчитан и на известное противоборство с книгой. Не допустив из романа на сцену “новую молодежь”, оставив без внимания мучительность вопросов, терзающих душу обреченного на смерть Ипполита, спектаклю стремились придать призывность, “высветлить” в Мышкине прежде всего **самоотверженную отданность цели**, с которой он пришел к людям. <...> Смоктуновский ни в коей мере не играл пример и образец, не звал за собой, не отстаивал ответов и решений. <....> И с новой силой и по-новому подтверждалась глубочайшая оправданность того виденья человека, какое ввел в “Идиоте” Достоевский: ведь спустя почти столетие оно для Смоктуновского оказалось *своим*» (здесь и далее выделено мной. – К. К.) [34, с. 417–418]. Критики отмечали в Мышкине-Смоктуновском безупречную сдержанность, его странные интонации, его тип говорения – все казалось идущим «от сердца» и очень «досто-

евским»: «...Смокуновский как раз редкостно, поразительнейшее нес в Мышкине всей плотью своей – в каждом движении, жесте, в интонации – **миссию всеобщего спасения**. Линия здесь протягивалась, как ни странно это может показаться тем, кто спектакля не видел, именно так, прямо: от манеры глядеть глаза в глаза, или даже открывать дверь прикосновением, а не ударом, не толчком – к неизбежному, **непреходящему чувству собственной ответственности своей за все человечество**. А затем, после Мышкина, Смокуновский сыграл в Достоевском и нечто совсем другое, противоположное – Порфирия Петровича в кинофильме Л. Кулиджанова» [34, с. 425].

Нет никакого сомнения, что тема Достоевского Князя-Христа совершенно «не вычитывалась» советскими режиссерами из романа: «самоотверженная отданность цели» вполне корреспондировалась с «отданностью цели» советского человека (и тоже – самоотверженной), а «миссия всеобщего спасения» коррелировалась с «миссией» коммунистического мировоззрения, которое было избавительным для трудящихся всего мира (критик прямо указывает на «*все человечество*»). Князь Мышкин хотел «спасения мира красотой», только красоту, конечно, сам автор понимал так, как и почитаемый им святитель Тихон Задонский: «Христос есть красота для человека» [45, с. 432]. Впрочем, и земная красота (Настасья Филипповны или Аглаи) – тоже есть сила, причем необоримая, с ней можно «мир перевернуть». Только зачем? О соединенности красоты с добротой князь знает: «Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» (говорит он о натуре Настасьи Филипповны). Земная красота – «скоромимоходящая», и положительно-прекрасный человек князь Мышкин это знает точно. А для Достоевского такой Мышкин – сострадательный, ребенок душой, смиренный и невинный, чистый и не гордый по натуре выведен Достоевским с целью дерзкой. Осуществить в романе, в земном бытии, идеал красоты обоженного человека князя-Христа. Впрочем, даже те исследователи, которые с вниманием и сочувствием относились к Достоевскому, критически оценивали эту его идею в романе «Идиот». Константин Леонтьев видел в Мышкине вообще измену христианству, то есть его моральный идеализм с его точки зрения, как раз вредил вере. Его поддерживал и Лосский: «Образ Мышкина чрезвычайно привлекателен; он вызывает сочувствие и сострадание, но от идеала человека он весьма далек. Ему не хватает той силы духа, которая необходима, чтобы управлять своею душевною и телесною жизнью и руководить другими людьми, нуждающимися в помощи. На чужие страдания

он может откликнуться лишь своим страданием и не может стать организующим центром, ведущим себя и других сообща к бодрой жизни, наполненной положительным содержанием» [60, с. 188]. Так называемые религиозные философы, многие из которых – бывшие марксисты – как и в данном случае Лосский, держались при всем притом позитивизма, а вот Леонтьеву явно недоставало пассионарности веры в героя Достоевского.

Не удивительно, но позиция Лосского перекликалась с тем, что приносили в Достоевского деятели советского театра, наполнявшие Достоевского «положительным содержанием».

Если советский эстетизм (соцреализм) боролся с традицией и тем самым невольно ее актуализировал, то современный посттеатр (постмодернизм) **не борется с традицией. Он к ней равнодушен. Он ее не замечает. Ее для него попросту нет.** А уж что говорить о вере в Бога современных художников, если Достоевский более полутора веков тому назад констатировал: «Вера в Бога в личностях пала». Безусловно, если режиссер не живет в христианской традиции – она для него в лучшем случае «книжная» – то полнота (художественная в том числе) Достоевского априори недоступна ему.

Что же ему в таком случае доступно?

Доступна **замена, подмена, отмена, искажение**: он подменит собой, своим «прочтением» мир героев Достоевского; он отменит в нем то, что сам не может вместить (христианство); он заменит художественную и смысловую реальность Достоевского на то, чего в ней нет. Так поступил К. Богомолов, подменив Достоевского своим «хотением», о чем мы уже писали выше.

Спектакль Камы Гинкаса «По дороге...» / Русские сны по Ф. Достоевскому в Московском ТЮЗе – безусловно, один из тех немногих, где сохраняется серьезный (без посмодернистского ерничанья) взгляд на писателя. Но перед нами собственно сцены из «Преступления и наказания», сгруппированные режиссером вокруг двух лиц – Раскольникова и Свидригайлова. И нет никакого сомнения, что именно Свидригайлов тут главный герой. Режиссер акцентирует это и выбором артистов: Свидригайлова играет известный и опытный артист Игорь Гордин. Раскольникова – молодой Эльдар Камулин.

В таком смысловом переносе проблемы с «преступления и наказания» на «человеческое подполье» тоже слышится «голос времени». Критик называет преступление Раскольникова «мальчишеским идейным убийством» и с пониманием относится к выдвиганию в спектакле Свидригайлова – «одного из самых сложных убийц Достоевского» [38].

«Сложный убийца» в сценической интерпретации сразу **обозначен** – через гибель жены (Раскольников прямо утверждает: «Это ж вы ее убили!»); через убийство дворового человека и четырнадцатилетнюю девочку-самоубийцу, оскорбленную им, Свидригайловым. Режиссер сталкивает в драматическом диалоге, собственно двух убийц – Раскольников в спектакле выведен на сцену уже после убийства старухи и Лизаветы (но, к сожалению, артист не смог сыграть это состояние «после убийства», а потому он изначально проигрывает «диалог» Свидригайлову). Гинкас отказался от полноты идей Достоевского, отказался от главных смысловых магистралей романа, выведя на сцену сладострастника самого «высокого пошиба», то есть предельно-разнузданного. Интересно, что эта тема «конфликта характеров» у Достоевского привлекала всерьез критиков и театр позднесоветского периода. Содержательна и типична мысль К. Рудницкого: «Неожиданность царствует безраздельно. Неожиданность излома ситуации, неожиданность внезапного – с непредвиденной стороны, каким-то шальным боковым лучом – высвечивания уже известного факта, а главное, главное – неожиданность **разбега, выверта и прыжка мысли**, то претендующей на вселенский, всечеловеческий масштаб, то растекающейся по тонким капиллярам вроде бы совсем ничтожных, но пакостных, ядовитых мыслишек. Вся эта **фуриозная толчея неожиданностей антагонистична стабильности и не терпит никакой цельности. Самая целостность человеческой личности ставится под вопрос**. Традиционно прочное ядро «характера» расщепляется. <....> В новых постановках Достоевского акцент переносится с людей на идеи, происходит сдвиг из сферы замкнуто психологической в сферу открыто идеологическую. **Речь идет не о переживаниях человека, а о судьбах человечества – это ведь единственно интересный для Достоевского аспект**. Сказанное не означает, будто психологизм отменяется или теряет цену. Напротив, он в большой цене, котируется высоко. Но правда психологии не самоцель, вообще не цель. Углубленность в психологию необходима постольку, поскольку она помогает понять приключения идеи, ведущей героев па дыбу беспощадного самоанализа. “Уюта нет, покоя нет”, руки у камина согреть некогда, огонь камина, если уж есть камин, никакого умиротворения не сулит (вспомните камин у Настасьи Филипповны!). Повторяю, игра ведется сухо и зло, нервозно и жестоко» [72, с. 432].

Не случайно я выделила у К. Рудницкого такие мысли, как «судьбы человечества» и «отсутствие целостности в личности». Сравните с другим исследованием примерно того же времени:

«Дело в том, что в поэтике Достоевского цельность личности – тяжелая болезнь, симптомом которой является художественная неубедительность образа» [15, с. 162].

Марксистская материалистическая философия и эстетика не могли видеть, что теория, сочиненная Раскольниковым, парадоксально близка теории и практике социалистов (и социализма): люди делятся на разряды – «первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего». Люди будущего «имеют дар или талант сказать в среде своей “новое слово” (курсив. – авторский) и для своей идеи, для будущего, для всего человечества могут разрешить себе “кровь по совести”» ... Библиист и филолог-классик Е. А. Авдеенко говорит: «Когда возникает идея, что наступает царство *новой правды* (после Христа – *новой*), то на русской почве (Достоевский был *почвенником*) эта идея попадает в сферу утопии, а у нас, где утопия, там – “все позволено”. Утопист на русской почве – чума. Отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию – это подстерегающая русских ошибка сердца» [3, с. 190].

Мы видим два существенно разных подхода к идеям и ценностям Достоевского – у К. Рудницкого и Е. Авдеенко.

Казалось бы, в наше время именно теория Раскольникова «деления людей на два разряда» просто вопиет о себе. Но почему эта теория вообще стала возможной – ведь она явна стала следствием другой мысли Достоевского?! Верно. Источник в том, что «Если Бога нет, то все позволено». И понимать это стоит буквально – **позволено буквально все**. И массовые расстрелы, и массовые убийства, и любые иные зверства людей.

В современном театре эти идеи писателя не интересны, потому как Достоевского не умеют читать. Мы в своих рассуждениях о Достоевском без Креста буду опираться на труды Е. А. Авдеенко, полагая именно его образцовым исследователем творчества Достоевского. Попытаемся вычлени у Е. А. Авдеенко систему доказательств актуальности «теории Раскольникова» для нынешнего дня. Итак, если все позволено без Бога, значит, мы может развернуть это утверждение и посмотреть на него с другой стороны: «Можно ли быть нравственным без веры в Бога, существует ли автономная (и независимая от религии) этика?» [3, с. 275].

В России, мы видим, увы, сегодня тоже «все позволено». Особенно все позволено было в наши 90-е годы, когда наличие «крыши» на любом уровне совершенно освобождало от закона. Если судья берет взятки и вертит законом как дышлом, и при этом все об этом

информированы, то можно продолжить и мыслью Раскольникова: «Доведите до последствий, и выйдет, что людей можно резать».

С другой стороны, «деление людей на два разряда» тоже очевидно в нашей жизни (незначительная часть богатых олигархов владеет основными природными ресурсами страны, например). И одна часть людей (первый разряд) «дозволяет своей совести» распоряжаться по своему усмотрению жизнью других людей (второго разряда): «Тем, кто не нужен для первого разряда – можно дать умереть» (слова Раскольникова).

Авдеенко подчеркивает, что для людей «первого разряда» нет понятия «народ». И они не могут вразумиться, потому как, говоря словами пророка – «они едят народ мой, как едят хлеб». Их совесть покойна – они говорят, что «на Руси так было всегда». Например, «всегда воровали из казны».

Но, говорит Авдеенко, замысел Достоевского тем и вечен, тем и огромен, что он обнаруживает в человеке некое особенное «русское чувство». Что это за «чувство» такое? Удадь, вольница? Доблесть и бесстрашие? Достоевский называет другое – это «странная способность поворотить против своей подлости и... *«страдание принять»* [3, с. 276]. То есть у русских людей есть «некая особая надежда». От русских можно ждать такого неожиданного поворота (перемены в себе), а от «первого разряда», живущего в России и не ставшего русским – этого поворота ждать не стоит.

Достоевский изучает человека русского, а не некий мировой продукт – всечеловечество: он видит, что в нем «что-то... предшествует покаянию и предваряет совесть, какое-то (какое?) “русское чувство”... В этом – весь замысел романа Достоевского “Преступление и наказание” и его смысловое ядро: нравственное начало в человеке лежит глубже, чем совесть. Одно известно точно: где есть русское чувство, там нет деления на разряды, а где нет деления на разряды, там – народ» [3, с. 278]. Печально, но это «деление на разряды» коснулось и нашей Церкви (св. Иоанн Кронштадтский отмечал главный порок последних времен: «Равнодушие предстоятелей церкви к поглощению истины неправдой»). Таким образом, идея Раскольникова, которая критикам кажется «юношеским максимализмом» и простым «идейным убийством» на самом деле гораздо глубже, как, несомненно, и актуальнее: нет деления на разряды – есть народ русский, есть Божий народ.

Нет возможности подробно говорить о романе, придется сразу дать ответ: **нравственность национальна**; источник нравственного в человеке равен источнику жизни, а источник жизни – в Боге.

Однако в определенные моменты жизни человек «бедны веры и неверия может созерцать в один момент». Раскольников говорит Порфирию, что «Верит в Новый Иерусалим» (и это так), и говорит Свидригайлову, что «не верю в будущую жизнь» (а значит и в Бога), – и это тоже правда. Заметим, что сострадательный и добрый человек Раскольников, тащит на себе огромную тяжкую идею; он стал в какой-то момент **по убеждению и принципу** – безумен и убийца.

Конечно, Свидригайлов, идет дальше Раскольникова. Так, режиссер К. Гинкас о нем пишет: «Свидригайлова не поймешь. Он все время то ли шутит, то ли говорит серьезно. То ли страдает, то ли юродствует. То ли сходит с ума, то ли прикидывается. Он – шулер, но врет редко. Он – убийца, но доказать это невозможно. Он – соблазнитель малолетних, но отчаянно любит Дуню. Свидригайлов – философ. Он, как и все герои Достоевского, жаждет правды и справедливости. Он не согласен жить, если нет и как-то не предвидится эта справедливость. Это русские сны. Русские сны по Ф. Достоевскому» [19].

И все же ...не совсем так.

Свидригайлов как раз уже решился предпринять «вояж», «поездку в Америку» – то есть самоубийство. Если Раскольников «созерцает две бедны одновременно», то Свидригайлов несет в себе последнюю, окончательную степень безумия (он много лет несет последствия своих преступлений), и в отличие от Раскольникова (который весь роман пытается осознать преступление), Свидригайлов уже довольно и окончательно все осознал. Результат такого осознания – **«комната с науками» (вечность), «другие миры»** (является к нему покойная Марфа Петровна) **и тотальная «скука»**. Но проблема в том, что самоубийство – это «крайний бунт человека против Бога». Бунт же Свидригайлова – мистический. Он не отвергает вечности, но она у него будет с «грязнотцей», «скучной»: «Так и надо», он бы «нарочно и непременно» именно такую вечность и сотворил. Он не хочет иной вечности! Аркадий Иванович Свидригайлов, бунтуя против Бога, **согласен терпеть пакостную вечность**, а Марфа Петровна (им умученная жена, но и ему же являющаяся и велящая ему умереть, а потому они у Авдеенко – «соучастники смерти один для другого») в этом браке добывала (и добыла!) **право пострадать даже и до смерти**.

К сожалению, доказательством того, что театр не прочитал со всей глубиной Достоевского, стало отсутствие на сцене Марфа Петровны. Или Сони – идейного антагониста Свидригайловых.

Да, оба героя спектакля (и романа Достоевского) – это «герои бунта», и оба – убийцы. Театр тут ставит точку, будто не замечая, что итог их жизни принципиально разный. И существенная мысль Достоевского, что «бесконечное одиночество Раскольникова может быть побеждено, поглощено только таким же бесконечным «ненасытимым состраданием» [3, с. 255], – эта мысль Достоевского в спектакле блистательно отсутствует. Спектакль, напомним, называется «По дороге...». «...Главное действующее лицо – Свидригайлов. Это он все рвется куда-то. Может, в Америку, а может быть совсем не туда. Во всяком случае, он и Раскольникову предлагает отправиться туда. Куда “туда”?» [19]. Гинкас не дает ответа, а «вояз в Америку» понимаем как-то буквально, обозначая это движение как «дорогу...». На самом-то деле, как было показано выше, речь идет о «дороге в иной мир». «Вот это мгновение перед смертью Гинкасу, похоже, в театре интересней всего, – пишет О. Егошина. – Смерть как преступление. Смерть как наказание. Смерть как искупление и примирение. Смерть как конечный пункт изрядно надоевшего пути» [38]. Так читает Достоевского в театре современная критика: не понимая существа. Но каков театр – такова и критика.

К спасительной (религиозной) силе сострадания и страдания современный театр глух. И еще – он слеп для мысли, что «преступление и есть наказание до его совершения», потому решиться на преступление (раздражить в себе решимость, хотение) – это уже выход из себя, это уже состояние мучения. Именно во сне Раскольников увидел (стал зрячим) свое преступление как вселенскую катастрофу. Во сне он увидел ту «ошибку сердца», о которой говорилось выше. Сознание героя «расширилось на народ» и он увидел, какой страшной будет катастрофа, если весь народ тоже совершит подобную «ошибку сердца» (а он ее совершит в 1917 году). Тут и рухнула его теория разрядов. Тут и увидел он, как «перед всеми виновен». Это был сон-весь, сон-видение. И только теперь стал открыт путь героя к раскаянию-покаянию. Так был открыт путь к милости Божией.

Пока теория не рухнула, совесть Раскольникова была покойна. И на каторгу он шел совершенно ни в чем не раскаиваясь. В «Сне смешного человека» ведь та же мысль – («я пред всеми виноват», «я разрушил весь мир», или как сказал старец Зосима – все виноваты пред всеми, каждый – перед каждым). Современный театр этой религиозной логики не понимает. Сон Раскольникова был невозможен до Боговоплощения. До Христа такой сон был невозможен.

Достоевский глубоко изучил проблему «утробы» в человеке – «утроба, живот, жизнь». Есть такое начало в человеке и в мироздании – жизнь» [3, с. 271], и оно никогда не обманывает, но и не менее глубоко он заглянул в сознание человека, которое «обманывает».

Современный театр этого не чувствует: «Как всегда у Богомолова, классические сюжетные линии пронизывает масскульт – и голос Валентины Толкуновой вовсе не случайно призывает посмотреть, из чего сделаны наши мальчишки и наши девчонки. Режиссер – с жестокостью ребенка, отрывающего голову у куклы, – разламывает стереотипы и хочет докопаться до того, что же там спрятано внутри. Отсюда фарсовая сцена смерти Илюшечки из «Карамазовых» и придуманные монологи обитателей детского хосписа, виртуозно сыгранные Виктором Вержбицким. Хоспис – это вообще, по моему, самая сильная сцена. Вот вроде стеб, абсурд, а потом крик: «Не смейтесь! Не будьте жестоки!» – и Фердыщенко, он же сотрудник детской комнаты милиции, бросает в камин детские рубашечки и штанишки, а в углу сцены из трубы идет дым. Достоевскому бы понравилось» [5]. Оставим на совести критика уверенность, что Достоевскому это бы «понравилось» – особенно фарсовая сцена смерти Илюшечки.

Современный театр видит Достоевского исключительно «без Креста». Для самого Достоевского религиозное равнодушие было невозможно, тема «падения веры в личностях» и страдания от такого падения была им выстрадана лично. У Достоевского художественная (эстетическая) и религиозная правдивость соединились в крепчайший сплав. «Традиция» непонимания Достоевского, увы, касается тотально любого типа сценического мышления (будь то «фантастический реализм с музыкой», как в Мастерской Фоменко, или «психологический» спектакль, как в *петербургском НДТ, где в «Братьях Карамазовых» «сладострастие до воспаления доведено»* у всех героев, – без исключения). Причем, именно спектакль НДТ довольно агрессивно и настойчиво поддерживает ту линию непонимания, которую можно встретить, например, у Гениса и Вайля. «Не был ли Христос преступником?» – спрашивали они и отвечали утвердительно. (Ведь давая новый закон, он тем самым нарушал древний, а «важнейшую для Достоевского тему Христа-преступника» авторы связывают с образами Ставрогина и братьев Карамазовых) [15, с. 165].

Не Крест, а столб размещен в центре сценического пространства в спектакле Нового драматического театра. Тут и «позорный столб» читается, к которому «приводили преступника» и у которого

сам Достоевский получил милостивейшую замену смертной казни на каторгу; но более настойчивы иные ассоциации. В финале спектакля все четыре брата и папенька Карамазов расположатся вокруг него обнаженные, будто в стрип-клубе (столб как фаллический символ обыгрывался в спектакле и прежде).

Важно то, что Алеша (в одежде послушника) в точь также одержим и сладострастен, как и все в этом семействе (и нет разницы между сладострастьем мысли Ивана и преступной сладострастностью Смердякова, включенного режиссером в круг семьи). «Жажда удовольствия», – констатирует критик простейшую мысль, – в Алеше «оказывается сильнее и перекрывает все его духовные стремления и порывы»; «он – не праведник и не чистая душа, а такой же, как его братья» [55].

Хоть и будут «мучить бесы» Алешу (он взбирается от них на столб), хоть и будет говорить Иван о вере в Бога, спектакль так и тянет в сторону «магнит физиологии», с его кульминацией – отцеубийством. Подобное убивает подобное. (Интимные сцены Мити и Катерины Ивановны, Алеши и Грушеньки; появление Грушеньки со спущенными чулками, чувственность которой играет как наглая и безмерная; эпилептические «припадки» героев – тоже приметы спектакля).

В финале спектакля в НДТ на сцене стоит один стул, и на него, будто в детской игре (кто первый займет) дети Карамазова садятся со словами «Креста хочу!». Нет, не правда. Не верим. Весь спектакль пылал молодостью и страстью. Весь спектакль сопровождали утрированные фарсовые сцены (и в них были втянуты все герои). Чертовщинки в человеке тут много больше, чем самосознания героями самих себя. А потому Крест тут невозможен...

Современный театр отказался от диалога с Достоевским.

Ему важно «свое хотенье»: для кого-то «у русской литературы закончился срок годности», для других – «русская классика – это новая идеология». Хотеть можно вопреки всему (и это Достоевский лучше других показал в своих произведениях) – вопреки явному смыслу и законам природы; «хотенье» может привести как к диалогу с Достоевским, так и, напротив, к отказу от него. «Упадок диалога» как отказ от сложности – так определила бы я главную тенденцию в «театре Достоевского» во втором десятилетии XXI века.

Таким образом, проблема «цензурирования» классического текста не связана с каким-либо внешним ограничением свобод современных режиссеров и театров. «Цензурирование» Достоевского (иначе говоря, – интерпретация его произведений, или, как

сейчас принято полагать, – современный театр вообще *внешнеинтерпретационный*) связано с *установкой режиссеров на непонимание произведения*. Вместе с тем она обусловлена и тем сценическим языком, которым владеет конкретный режиссер; с общей культурной-философской проблематикой нашего времени, в котором «вера в Бога в личностях пала», где под «личностью» мы понимаем преобладающий тип современного художника. Современный философ Н. П. Ильин в главном своем труде «Трагедия русской философии» решительно отстаивает «значение человеческой личности». Вместе с тем о современных механизмах, в том числе и культурных, «воздействия на сознание» он говорит так: «Из русской философии XIX века мною вынесено твердое убеждение в том, что любой обман начинается с самообмана. Всегда верят в то, во что уже заранее настроены поверить, что *созвучно уровню самосознания, достигнутому тем или иным человеком*. А уровень этот далеко не всегда высок. Как подчеркивал Петр Астафьев, немалая часть людей, называющих себя “личностью”, представляет личность совершенно неадекватно, в виде физической особи. Говорят “личность”, а подразумевают, строго говоря, вещь. И готовы допустить, чтобы с ними обращались, как с вещью. “Человек-вещь” (по выражению Виктора Несмелова) фактически отрекается от основных “параметров” личности: самостоятельного мышления, свободного (и разумного) самоопределения. Он внутренне согласен на то, чтобы им манипулировали» [43].

К сожалению, современный театр, так жестко реагирующий на другие мнения (идушие в разрез с принятыми установками в кругу «профессионалов»), заставляет нас говорить именно о цензурировании Достоевского как о внутренней проблеме театра, в котором самостоятельного личностного мышления крайне недостаточно, если в область «самостоятельного» включить и фундаментальный гуманитарный принцип – понимания.

3.9. Опыт понимания европейской классики

Денис Бокурадзе, главный режиссер театра-студии «Грань» (Новокуйбышевск) поставил шекспировского «Короля Лира» (2018) по-русски, сделав акцент не на отношениях власти и страсти, что свойственно трагедии, но на тонких нюансах *родства* – отца и дочерей. Трех сестер и Лира. Шекспировских героев в театре-студия «Грань» понимают из сродства. С ними ищут сходного. И это

столь же значимо, как тема «русского Гамлета» в нашей культуре. Спектакль Дениса Бокурадзе – с глубокими актерскими рефлексиями, с великолепным наполненным словом в устах артистов. Его спектакль – стильный, умный, концептуально ясный.

Здесь о трагедии мыслят все и всё отсылает к трагедии.

Денис Бокурадзе придумал не только сам спектакль, но и сценографию его. Елена Соловьева почтила трагическую красоту в костюмах, Евгений Ганзбург – в партитуре света, Анастасия Шаброва – в языке пластики, а Арсений Плаксин сопровождал «тьму пифического безумия» Дома Лира мерными ритмами, углубляющими актерские интуиции звуками, слышимыми, порою, как «скрежет зубовой». Да, большое мыслительное пространство шекспировского спектакля требует, безусловно, и соразмерного визуально-скульптурного объема – трагического слова-звука, жеста, ритма, голоса – как вместилища самораскрывающейся истории Лира. Я не знаю, конечно, каким путем шли поиски творческой группы спектакля. Но я знаю, что трагическая красота у эллинов была «глубока до бездны».

Как передать эту *глубину бездны*, которую содержит в себе трагедия по определению?

Тут стоит помнить, что ужас для древних был началом созидательным и в сущности жизнеутверждающим (как и сама трагедия).

Трагический ужас и современный радикальный шок в сценической культуре отличаются так же, как античный титан и современный серийный убийца. Ужас *леденит* – шок *провоцирует и отвращает*. Так и с красотой: *красивая* Медуза Горгона (о которой мы еще вспомним) несопоставима с селиконово-стандартной *красотой* очередной мисс-мира.

Так что же делают в театре-студии «Грань», чтобы передать нам особую красоту трагического пространства «Лира» – высокого стиля трагедии?

Бездне трагического в спектакле соответствует монохромность пространства – черного кабинета. Черный цвет придает исконную *глубину бездны* – это и колодец власти, это и неисчерпаемость мысли, это и ужас чувства. Черный цвет в театре всегда заключал в себе статус тысячелетий (в отличие от других цветов), – черное и белое всегда было *иным* по отношению к миру цветному. У черного, конечно, есть своя мифология: мир возникал из тьмы (*Никта* в греческой мифологии – богиня ночи, обитает на краю мира, в черном одеянии и на черных лошадях совершает свой путь по небу). С черным цветом в разных культурах связаны тоска и тайна, сновидения,

томление и беда, старость и смерть. Но и плодородие земли тоже связано с черным цветом. Черный чаще всего уравновешивался красным, символизирующим витальную силу, кровь, огонь. Союз черного и красного – частый союз в культуре трагического.

Но в театре-студии «Грань» не стали стремиться к такому союзу – черный цвет бездны они «разбавили» пепельно-серыми кирпично-охристым в костюмах (хитонах, головных уборах, длинных платьях сестер, одеждах мужчин, власянице шута и рубище нищего) и в элементах декораций. Одежда этого спектакля рукотворна, – буквально связана руками зрительниц-мастериц. Так *мир соткан одной нитью*, – будто говорит нам театр, – но облеченные в его (мира) ткани, люди оказываются такими сложными и такими противостоящими друг другу! И даже когда Лир отдаст двум дочерям венец царский, а получит «венец из полевых цветов» как символ целительной простоты жизни – то и этот венец будет связан из грубой нити. Тоже простой.

Так – цветом и фактурой тканей – создали они *глубокое* пространство трагедии. И нагрузили его геометрией, – геометрией из девяти стульев-тронов.

Трагедия такие нагрузки выдерживает.

Стоит сразу сказать, что суконные, войлочные ткани, которыми обиты стулья-троны с высокими спинками и вязаные детали костюмов придают спектаклю некую грубую *суровость стиля*, что опять-таки работает на общий образ пространства трагедии. Впрочем, и *босые ноги* всех героев увеличивают пластическую информативность спектакля. Шаг и ритм движения босыми ногами иной, чем, например, мерный шаг в тяжелых сапогах, а потому у артистов Дениса Бокурадзе «кошачья» осторожность в поступи, в то время как босые ноги юродивых (Шута, Эдгара-Тома, Лира) – это знаки добровольного утеснения плоти.

Небольшая глубина сцены, отсутствие света ramпы (светят лампы от задника в направлении к зрителю) создают *глубокое*, но и *близкое пространство*, в котором чрезвычайно важны *линии горизонта*, выстраивающиеся при помощи стульев-тронов. Разные уровни параллельных линий – верхняя линия спинки, линия сиденья, пола, линии вырезанных на разном уровне окошек – все это создает эффект подвижности, причем и для актеров, которые то поднимаются, главенствуя (как Лир и Гонерилья) над самой высокой линией, то прячутся (как Эдмонд и Кент) за вертикалями спинок. Выстроенные в ряд стулья образуют отчужденное пространство (символизируя стену, как и три-четыре трона в ряд – лютую моно-

литность заговоров), а разнесенные через равное расстояние «читаются» колоннами, расширяющими сценический мир. Но поскольку «колонны» ни во что не упираются, ничто собой не подпирают, то создается впечатление, что они *висят в вечности*.

Высокие спинки позволяют ритмизировать пространство, превращаясь то в разделительные линии, то соединяющие героев в круг, а то обозначают пространство несвободы (так, тесным узилищем станут для Лира дома двух дочерей). А когда тюремные окошки, в которые подают еду, открываются, – мы видим «крупным планом» лицо героя. Сам трон-стул – это часто место власти и силы, на верхней части которого (на грифельной доске) будут написаны мелом (таким непрочным материалом!) имена героев, которые стираются по смерти их. Однако любая комбинация стульев-тронов выглядит незавершенной – она никогда не замыкается, не окольцовывает *все* пространство черного кабинета, оставляя *пустые* от тронов места для рельефного расположения артистов.

Смысловые сдвиги в спектакле сопровождаются и геометрией перестроек «тронов» – так одно просвечивает через другое и создает «пространственный рассказ», в котором локальность мизансцен важна для точности передачи текста. В спектакле нет массовых сцен, здесь Шекспир рассказывается тоже через локальный принцип, когда *семь* актеров играют *все* роли. Создать большое пространство через принцип локальности им, действительно, удалось. «Близким» же остается и пространство второго плана – мягко разойдутся щиты-ворота задника, и высветится место *встречи, примирения и утешения* Корделией Лира, найденного ей после бури. Теплый «внутренний» свет (полусвет-полумрак) – в мизансцене *обретения Лиром прощенного счастья* – будет послушно подчеркивать особенность события. Острую, ясную (религиозно-благочестивую) гармонию. Чуткость сердца. Всякая «психологическая муть» тут попросту изгоняется. Она тут не к месту.

Да, Денис Бокурадзе не вымарал из шекспировской трагедии слова о затмении солнечном и лунном. Он их услышал. А потому в спектакле нет солнца, нет света, кроме того, что преобразуется в финале в *свет души*, а мизансцены страдающего Лира, когда рядом располагается Шут-юродивая и Корделия, – выглядят как церковные фрески с сюжетом «Положение во гроб».

Нет солнца, потому как есть братоубийства, потому как ослабела дружба, и «рушатся семейные связи между родителями и детьми», отец против детей, сын восстает на отца, а главное – человек, облеченный в венец власти, перестает различать ложь и правду.

Однако стоит сказать со всей определенностью, оставив эти *краски века*, режиссер и актеры не объясняют все, исходя из того, что среда плоха, а человек хорош. Напротив, именно человек, его *личность*, его способность быть светом, для театра и режиссера являются ценными («сами обжираемся благополучием, а приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам», виним внешние силы – «историю, государство, начальство»).

Шекспировский «Лир» – одна из вершин трагического искусства. Шекспировского «Лира» ставят сотни лет, но всякий раз приходится подбирать к нему «ключ понимания», если театр или режиссер претендуют на целостное сценическое произведение. И это трудно сделать именно сегодня – когда навыки понимания трагедии катастрофически разлучены и с публикой, и с критикой, и даже с самой современностью, – современностью, в которой любая катастрофа и смерть быстро превращаются в видеоряд, не мешающий с удовольствием пить утренний кофе.

Я считаю, что обращение к Шекспиру в наше время – это вызов. Вызов всем нам, которых постепенно приучают смотреть мини-спектакли длиной в полтора часа (впрочем, что и говорить о театре, если месса у католиков тоже укладывается в тридцать минут), а *небрежность орудования* смыслами и приемами становится попросту неприличной.

В Новокуйбышевском театре-студии «Грань» как раз рискнули высказаться со всей шекспировской и христианской полнотой – крайне серьезно и крайне художественно поговорить о важных на все времена вещах. В Шекспире ими выделена не тема власти, всегда сопряженная со злом и насилием (дочери, получившие власть, неизбежно влекомы к защите власти же, что требует ограничений в правах отца, например); не тема власти как оправдывающей любую страсть (Гонерильи и Реганы к Эдмонду); и наконец, совсем не тема абстрактного гуманизма – неких *незаслуженных страданий* Лира-отца (такая концепция встречается чаще всего).

На мой взгляд, именно христоцентричность русской классической культуры позволила режиссеру посмотреть на «Лира» с подлинно трагической стороны, которая состоит в том, что *человек смертен*. При этом он – единственный из живых тварей, осознающий свою смертность. *Смертная доля человека* стоит в центре спектакля Дениса Бокурадзе, который расскажет нам историю, начавшуюся в понедельник (когда Лир решил «яро забот переложить на молодые плечи») и завершившуюся воскресным днем – когда Лир покидает земную юдоль (вслед за Корделией). И только «*раму* брэнную

души оставит здесь». Простым и точным приемом режиссер скажет о смерти – оставит на сцене в финале спектакля сброшенную *одежду* (хитоны-дерюги Лира и Корделии). Оставит «*раму бrenную*» – телесность ненадежную, временное пристанище вечного.

Символика недели тут прочитывается со всей очевидностью – как путь от обыденности и пустой суеты к воскресению души; как вертикаль, уходящая от земного к небесной метафизике, где воскресение есть та «календарная точка», в которой начинается новое. Ведь уже в античности *трагическое мировосприятие* стоит на том, что смертью не завершается жизнь, что смерть есть нечто *другое* по отношению к земной жизни. Но живой человек, конечно же, испытывает страх и ужас перед этим *другим*, да и сама жизнь в трагическом контексте бывает *ужасна*.

Движет ли Лиром трагический Рок? Если «перевести» понятие «рок» на язык культуры христианской, то мы должны сказать, что это явил себя Промысел, когда Лир без каких-либо на то слишком явных причин решает немедленно отказаться от власти и поделить царство на три части (а в спектакле Бокурадзе Лир вообще довольно *молод* – актер Даниил Богомолов не играет восьмидесятилетнего старца, поскольку театр исследует не возраст власти). Возникает, как оказалось, «*неразрешимое для ума положение*», – ведь взамен на власть и царство Лир требует *только слов* от своих дочерей. Но отказываясь от власти Лир остается все еще властен. Снять с себя «кожу», каждая пора которой наполнена рефлексивной памятью власти – это не может случиться вмиг.

Но требуя только слов, – он и получает *пустые слова*: «Я Вас люблю, как не любили дети доньне никогда!», «Не знаю радостей других помимо любви к Вам». И Лира устраивает эта *фантастическая* лесь, эта чрезмерность *слов без чувств* Гонерильи (арт. Любовь Тювилина) и Реганы (арт. Юлия Бокурадзе), головы которых над огромными воротниками кажутся зловещими головами Горгоны – только вместо шипящих на голове змей, мы видит *змеесплетенные* воротники (режиссер заставит актрис, играющих старших сестер *беззвучно кричать*, когда лицо пылает гневом).

Испытание наследством выдержит только Корделия (арт. Екатерина Кажаяева), не сказавшая *ничего* льстиво-ложного.

Но Лир не видит правды – Лир ослеплен.

Колесо трагедии сдвинулось с места...

Разумные слова третьей дочери (сестры говорят, «что любят одного отца – тогда зачем же они выходили замуж?», тогда как Корделия *прилепится к мужу*, – «часть любви я мужу передам»), –

разумные слова третьей дочери ему кажутся *меньше* того, что *хочет* слышать он. Гордыню, а не прямоту он видит в третьей своей дочери. Рок-Промысел начинается в нем, Лире, свое трагическое действие.

Смысловая геометрия этой мизансцены – раздачи царства – просто роскошна. В центре – нависающий над всеми Лир (прямо как громовержец Юпитер) в немыслимо огромном воротнике-жабо, символизирующем неразделенную *пока* власть и *еще* неделимое царство (от воротника-царства и отхватят по куску Гонерилья с Реганой, подняв каждая свою часть так, что кажется она «двуглавым орлом» – символом власти); внизу (на второй линии горизонта) расположились все три дочери и мужа двоих из них. Все величественно, как на фреске. Все живет и дышит важностью и торжественностью момента, роковой последовательностью событий.

Свою историю Лира Даниил Богомолов играет без психологических пошлостей, сохраняя по отношению к своему царственному герою дистанцию бережности. Кажется, что он вообще никогда не уходит со сцены – столь значительно его место в спектакле, столь многое сходится в нем. Он тащит на себе бремя всей трагедии и трагедии всех. Трагическая стихия в артисте (которая требует как тщательности игры, так и воздержанности; связанности действия с мыслью) не расплещется до конца спектакля. Глубокая интуитивная сила Даниила Богомолова позволит ему держать роль и когда Лир рационально холоден (в начале), и когда он покорно рефлексивен в финале спектакля. Серьезность и игра. Они при этом в актере сосуществуют так же *мерно*, как преходящее движется к вневременному (после смерти). Мерность, ритмика роли поддерживается им как *вдох*, *выдох* и *задержка дыхания* (как чередование сильной и слабой долей с паузой) – так произносится текст роли Лира, в котором пауза («задержка» слова) дает силу все тому же слову. Если уж и говорить о дионисийстве и аполлонизме трагедии, то ночное и экстатическое не преобладает в этой роли над разумно-светлым. Оба начала пребывают в актере одновременно, в *правильном* сочетании.

Существующее в образах – это и *поставленное в отношения*. В отношении к Лиру поставлены все другие артисты в спектакле Дениса Бокурадзе.

Режиссер точно знает, где исток трагической вины Лира: он *принимает* тех, что лживы и *прокликает* ту, что подлинна, не понимая, что его собственные слова о «дикаре», что пожирает свое потомство» (типичная формула трагического сознания) *относятся прямо к нему самому*.

Лир оставляет себе только титул, и отдает двум дочерям *доход земель, власть и воинскую силу* (тут снова проявляет себя трагическая вина – только любя отца, можно считаться с его титулом, но старшие – не любят, а потому и титул без земель, доходов и воинства для них лишь звук пустой. Они не видят, не чувствуют, не понимают глубокого символизма власти – дочери пользуются только очевидными верхними слоями власти, иначе говоря – *физикой власти*, что отменно сыграно – повторю с удовольствием – Любовью Тювилиной и Юлией Бокурадзе).

Их актерский дуэт выполнен с требуемым для трагедии блеском: жест отточено высокомерен, разворот головы – холодно-наглый, поза, в которой сидят – презрительно-властная, они отлично понимают друг друга – а потому их два объяснения-сговора похожи на танцы хищных птиц, каждая из которых смотрит исключительно в свою сторону (в этом танце нет ни одного жеста родства, взаимного тепла, нет *ничего вполне человеческого* – а потому логично, что, став соперницами за любовь самца Эдмонда, страстная им Гонерилья запросто отравит Регану, а потом заколется и сама).

Вообще, это важное качество спектакля – умение рассказать историю через жест. В спектакле показываются жестом, например, ранения, ослепление графа Глостера и появление крови (и жеста оказывается достаточно, и не нужна никакая краска для обозначения крови, что так нынче любят в театре – кровавые одежды Катерина и Бориса были даже в «Грозе» у Е. Марчелли). Все жесты спектакля я бы разделила на *жесты общения*, жесты утешительные (они появятся в спектакле, – как только Лир станет изгнанным и страдающим) и *жесты разделения*, эгоизма, направленные только на себя. Вторые из них наследуют антигерои, где особенно выделяется не связанный ни стыдом, ни честью Эдмонд – вот уж где нет никакого обуздания себя, а незаконное происхождение (внебрачный сын графа Глостера) так и останется на нем вечным порочным клеймом. Эдмонд – яркая и заметная работа Сергея Позднякова. Тут найдена пластика хищника – грация зверя (ходит мягким, но широким шагом); он вьется вьюном, очень гибок, вкрадчив, актер обладает большим набором голосовых регистров – разных для всякого, с кем вступает в диалог.

Итак, Лир *не видит своей трагической вины*: проклял и лишил наследства невинную [«в вину (ей. – К. К.) вменяется не промах, но заслуга»]. Но его вину знает, например, граф Кент, заявляющий, что «честность более еще нужна, когда монарх впадает в безрассудство», «гремит лишь то, что пусто изнутри» (пока это безрассудство

незрячести, но, когда Лир потеряет рассудок как результат страданий, – он приобретет безрассудство *священное*). Верный граф Кент (Сергей Поздняков играет вторую роль, в которой он тоже убедителен) изгнан прочь от Лира. Среди *видящих и жаждущих правды* (и изгнанных за нее) будет и французский король, взявший Корделию в супруги без благословения отца, к тому ж, лишенную наследства (Кирилл Стерлигов играет в спектакле четыре роли, среди которых Эдгар-Том получился у него наследником лучшего, что предлагает трагедия – личной силы).

Великая вина в трагедии уравнивается величайшим состраданием к трагическому герою. Но «только *осмысленное (и священное) сострадание*» полезно и для зрителя, и для героя. Мне представляется чрезвычайно важным в этом спектакле Дениса Бокурадзе и то обстоятельство, что он *не позволяет* актерам увлечься переживаниями героев, простым бытовым психологизмом, модным истерическим психизмом, линейной мотивацией сценического поведения. Он нашел очень верный тон существования в трагедии – тон, как общий для всех артистов (все они, кроме Лира, Корделии и Гонерильи играют по несколько ролей), так и становящийся индивидуальным за счет голосового регистра, за счет пластики образа. Перед нами осмысленное, умное существование актера, где слово – прежде всего логос. Актеры понимают, что говорят в любую секунду сценического времени, – они видят перспективы своей *словесной* партии. Слово тут чуть приподнято на котурнах. Слово вне быта. Слово не психологично. Слово разъяснительно. Словом *движется и создается* мир трагедии. Слово ритмизировано. От самовластной речи Лира в начале до тихой глубины слова в финале («Вы видите? На губы посмотрите...»), – горюет Лир на смертном одре дочери) мы внимаем огромной партитуре говорения, заставляющей понимать себя. Медленно, очень медленно говорит Даниил Богомолов-Лир в финале. Он *рисует словами* прощальную картину тишины все осознавшей души, обнимая тело (сброшенный хитон) Корделии...

Образ героя создается каждым артистом через движение мысли. Это страшно трудно, но они это умеют.

Трагическая вина Лира (а параллельно разворачивается история *еще одного отца*, Глостера, за наследное имя и наследство которого ведется отчаянная борьба между незаконным сыном и коварным лжецом Эдмондом, вынуждающим стать изгнанником Эдгара, – сына доверчивого и простодушного) и *трагическая вина Глостера* (он поверил клевете одного сына на другого) выстраиваются у Шекспира в определенный нравственный космос. Нравственный

космос трагедии опирается на такие действия как *преступить и претерпевать наказание*. Именно здесь располагается у Шекспира высокий христианский смысл – принять страдание, искупив трагическую вину, совершенную по личной воле.

Лир *наказуется тем, чем согрешил*: дочерьми, получившими наследство, вступившими уже и с отцом *в отношения власти*. Власть над властвующим – так начинается страдание Лира, который ждал к себе *отношений родства (чти отца своего)*, а получил – утеснения, наступление дочерей на его личные свободы и волю (отнимут право «прибить» их шутов, посадят в кандалы его гонца, немилосердно сократят его двор, требуют отказаться от «буйства» свиты). И каким-то фантастическим унижением выглядит сцена, когда Лир все еще властно требует «Обедать!», и со всяким повторением (около пятнадцати раз), снижает и снижает властность голоса, – уже чуть не выпрашивает обед у той, кому все отдал. Обед подается в «тюремное окошечко», открывающееся в спинке стула. Крайняя степень несвободы и намеренного оскорбления! Лир бежит к другой дочери, но и там всё то же. Его «задушит приступ боли» и тоски. Лир заговорит с Реганой на языке чувств, – но передать чувства Регане попросту невозможно – ей *нечем* их воспринимать. Лир начинает прозревать *кто* пред ним – темная пифическая бездна живет в его дочери. Ужас в Лире (он впервые скажет: «Я схожу с ума!») вызывают эта бездонная неблагодарность, жестокость, наглость и чуждость ему Реганы.

Лир еще не понимает, что *так* действует Рок, и действует *к его же благу*.

Именно в этот момент и появится шут, – в блистательном и чеканном исполнении Юлии Бокуралдзе. Появится как вестник начавшихся перемен в судьбе и душе Лира. Высокий голос, интонация заговаривающая, убаюкивающая, лечащая тоску, бесстрастное и ровное (будто бисер нанизывает) говорение, но пронзительно жалостливо интонация, почти плач – плач по стенающей душе Лира. Так лепит Юлия своего Шута. Щедро. Говорит она нелепичи – это тоже свойство юродивых. И пластика мизансцены изменилась – стала родственно-тесной, близкой. Она *обнимает* бедную голову Лира, укачивает его боль («кто дал тебе совет / отдать свой край другим / Тот от меня сосед / умом не отличим»). Она будет за него говорить то, что он еще сказать не умеет. Тут нет пола – как у ангела. И перед нами не шут-дурак. Тут другой источник читается – юродство (так блаженная Ксения после смерти мужа надела его костюм и стала христорадничать). И вспомнит, первый раз вспомнит Лир дочь, проклятую им.

Вина зашевелилась, стыд проснулся, страдание вошло в права.

Юродивая станет плакать, когда Лир вдруг снова примется грозить всем, что «вернет всю мощь», которой он лишен. Она плачет потому, что знает, – он заблуждается и та мощь (власти земной) ему больше не нужна.

Длинные-длинные рукава бесформенной рогожки-дерюжки-власяницы, в которой будто потерялось жалкое тело юродивой; обмотанная «тряпьем» голова; чистый овал лица, мелкий шажок, тихая покорность облика. Такая в «Лире» Юлия Бокурадзе – шут (юродивая). И таким в покойном и светлом финале спектакля станет и сам Лир.

С вершин власти сойдет он в бездну страдания – в *плодотворную область нищеты* (блаженны нищие духом). В это пространство – пребывания нищеты – сойдут все герои, кто остается верен Лиру. Это Кент и ослепленный Глостер, это гонимый сын Глостера – Эдгар, принимающий «жалкий вид бедности», «живущий подаяньем» Том (арт. Кирилл Стерлигов). Объем этой роли, казалось бы, невелик, но требует от артиста умения в одной роли быть разным – его герой тоже владеет образной силой юродства, которое помогает и уйти от мира, и сказать миру правду.

Сойдет сюда (к нищим духом) и Корделия, разделившая участь отца (Екатерина Кажаяева радуется своей цветущей юностью и нежной твердостью в этой роли). Только здесь, в точке ужаса бытия, можно начать новое и понять самого себя.

Был Лир был гневлив, самостиен и суров. В спектакле он пройдет путь от властной, но ходульной, самоуверенности и *неведенья о себе* – к телесным страданиям и душевной буре («болит дочерняя неблагодарность»), и дальше – к терпенью («я буду образцом терпенья»), от терпенья – к умению видеть грех свой («я грешен сам...»), и дальше-дальше – к состраданию другим («богач надменный, встань на место бедных»), и выше-выше – к молитве («я помолюсь...»). И, только пройдя этим путем умнеющего сердца, он *узнает о высшей милости* – узнает через прощение его дочерью, жестоко обиженной им же... Лир, кажется, даже не заслужил ее, милость – он ее просто так, *даром получил* (указание на то, что милость источником имеет Того, Кто больше человека). Дар милости *коснется всех, кто вошел в круг Лира* – в круг плодоносного для души страдания, чтобы вновь узнать ценность простодушия, искренности, чистосердечности, любви к простой жизни и почитанию нормы (любовь к власти – это всегда больше или меньше нормы). Так трагедия мыслит о личности. И понимание этого мышления есть ключ к пониманию русской

культуры в целом. Не случайно Том-Эдгар, законный и изгнанный сын Глостера (а Глостера играет Василий Яров, не опуская планку актерского мастерства. Он же играет еще две роли), – не случайно, начиная беседу с Лиром, он говорит о христианских заповедях. Но говорит через отрицание греха (картина жизни *ветхого Лира* в устах Тома-Эдгара такова: «засыпал с мыслями об удовольствиях и просыпался, чтобы их себе доставлять», «по части женского пола был хуже турецкого султана», «ленив как свинья», «хитер как лис» и призывает Лира к перемене ума (метанойи) – «не слушай научения дьявола»).

Так режиссер и театр мыслят о личности, о ее способности к внутренним переменам, – к «распрявлению человека», к активной радости преображенья. И это очень ценно в современном культурном контексте, где личность все чаще вытесняется то «хором», то «коллективным героям» (вытесняется там, где это *неуместно*).

Кажется, этот «Лир» у Бокурадзе не мог появиться раньше «Тани-Тани» с его тончайшими кружевами *отношений как светотени*, и раньше отменной стилизации – средневекового «Корабля дураков». В «Лире» достигнуто тонкое художественное равновесие – режиссер мял «глину жизни» шекспировской трагедии так осмысленно и упрямо, что нашел меру напряжения полярностей – чуткого и чувственного, но при этом и сознательно-разумного, актуализируя шекспировскую трагедию не в сторону внешнего, но, напротив, сходя вместе с актерами в глубины трагической бездны.

Денис Бокурадзе понял и принял высокую трагику: довел героев трагедии до *гибели*, показав с помощью актеров же различие между *смертью* Гонерильи с Реганой (бесстыдно-адовой) и падкой на добро Корделии (правильной); довел главного трагического героя Лира *до высоты понимания* жизни и смерти, когда смерть его стала не чем иным как *непостыдным и мирным уснутием*; провел зрителя сквозь *ужас жизни*, показав *нечистоту помыслов* и детей, и отцов (через семейство Лира и семейство Глостера); сказал нам всем определенно и ясно, что значит *не покалеченное сердце* Корделии (как у чеховских трех сестер); и, наконец, завершил высокую трагику художественным исследованием *человеческого страдания*, в котором не Бог виновен, но человек повинен.

Денис Бокурадзе и его артисты счастливо избежали невнимательной спешки при создании спектакля, развернули Шекспира к христианским смысловым универсалиям, осторожно прикоснулись в трагической силе великого мастера, боясь *напрасно не расплескать* сущность его слова.

У Дениса Бокурадзе хватило творческой силы (и творческой нити – ведь трагедия требует от режиссера «золотого руна») создать множественно-цельное полотно спектакля с непобедимой театральной красотой, которая при этом еще и «держится за небо». Не театральное – подлинное.

Иной опыт прочтения Шекспира можно получить, посмотрев спектакль *Льва Додина «Гамлет»* (Малый драматический театр, Петербург).

Додин – театральный идол, фундированный в современный театр как капитал в ценные бумаги. Ему можно все²¹⁴. Его спектакль «всегда сделан». Его всегда поймут и оправдают все «сорок тысяч братьев»-критиков.

Да, Лев Додин придумал спектакль, в котором нет рефлекслирующего Гамлета; в котором не пробиться к совести Гертруды и Клавдия.

В Гамлете вообще нет личности, но критики решат, что Гамлет жаждет власти и тут не до рефлексий.

Кажется, всё гораздо безнадежнее: не ради власти тут все убийцы и самоубийцы. Власть – это все же еще и страсть, и идея. Додинским Гертруде и Клавдию ничего не стоит убить не ради идеи, но ради «простых человеческих удовольствий» (их нам и продемонстрируют – например, «секс на полу»). Гамлет же им (матери и Клавдию) отвратителен. Гамлет им помеха. Помеха потому, что своими «высокими принципами» он выжигает как напалмом, все вокруг. Действительность давно уж высушена изменами, подлостью, наглостью, смертями. Ее ничем не оживить. От нее ничего уже не хотят, и никакого счета ей не предъявляют. Это у Шекспира отец-Призрак Гамлета таким идеалом висит над миром. Кончились идеалы. Родня им, этим людям, – мертвецы (трупы, а не Призраки)

...Гамлет и сам в принципы гуманизма и закон совести ни секунды не верит, но демагогирует, сволочится, требует от мертвецов предъявить себя как человека. А они уже и не могут!

Только Офелия тут слишком живая и неуместно сочувственная, а потому и будет убита.

Гамлет и сам – убийца. Он убивает два часа сценического времени аккуратно, сознательно и рационально (что не мешает иногда играть безумие) принципы высокой гуманитарной культуры. Той

²¹⁴ «Все можно», было, пожалуй, Г. А. Товстоногову (1915–1989), а вот про А. В. Эфроса (1925–1962) никак не скажешь – ему было «можно все».

самой, что началась в античности, и которую вместе с героями заколачивают в «гробы»-темницы на наших глазах в начале XXI века на сцене МДТ.

«Быть или не быть» – это всего лишь механическая бессмысленная формула, в которой небытие давно уж победило.

Неужели нет никакого «встречного» мраку движения?

Когда на сцене появились три прославленных артиста МДТ (шекспировский караул – офицеры Бернардо, Марцелл, а с ними Горацио), – узнать их не могла не только я, но и большие знатоки. Не думаю, что случайно все три актера были одинаково загримированы... Перед нами было «три Додина» (Alter ego) – три пророка, ветхих мудреца, три учителя (ребе). Собственно, они всё знают про эту страну забвения, а потому бесстрастно чеканят (теперь словами из «Короля Лира»): «Прелюбодейство? Это не проступок // За это не казнят, ты не умрешь. // Совекупляйтесь! Мне нужны солдаты...»; «Купи себе стеклянные глаза – и делай вид, как негодяй-политик, что видишь то, чего не видишь ты»...

«Встречное движение» (а черные костюмы эффекты и статуарны – прошиты красным, будто огненными языками) увя, утвердило все ту же фазу гамлетовской убийственной «индоктринации», если под последней понимать «фазу вербовки» им тех зрителей, которые остро чувствуют убийственный потенциал в «Гамлете вне культуры» и вне рефлексии.

За спектакль-гвоздь, вбитый и в мой личный гуманитаризм, и отбрасывающий нас туда, где еще не было Незаходимого Солнца, – за такой спектакль я не решилась все же голосовать.

«Лучше опасаться без меры, чем без меры доверять».

Снова Шекспир. И снова «Король Лир».

* * *

Судьба классического наследия в современном театре сложна. Классика становится тем «полигоном», где наши современники проводят испытание новых идеологием, новых гуманитарных смыслов, нового языка театра. Часто в этом «новом» нет как раз *должной обеспеченности*, глубинного понимания классического опыта. Но вместе с тем для тех режиссеров, художников и актеров, которые не отвергают школы и фундаментальных принципов искусства сцены именно классика становится той просторной платформой высказывания – именно она дает возможность подключить душу к национальной корневой культурной системе.

3.10. О зрителе. Вместо заключения

Театра нет без зрителя. Его значение именно для театрального искусства имеет такую серьезную нагрузку, о которой не знают иные виды искусств. «Зритель» становится для театра *проблемой* именно в периоды реформаторские, о которых мы говорим в своем исследовании. Именем зрителя клянутся в переменах (будто он, зритель, требует от театра нового театрального языка). Одновременно зрителя упрекают в косности, в непонимании языка «новой драмы» и современного театра, актуального искусства и буквально требуют «натаскивать» его на понимание и принятие «нового». «Зритель это хочет видеть», – говорят одни, а им в ответ говорят оппоненты: «Зритель этого не хочет видеть». Зритель становится важным «аргументом» в эстетической и этической борьбе представителей разных художественных направлений. Зритель становится «заложником».

Проблема *зрителя как «нового»* остро стояла после Октября 1917 года. От имени зрителя говорили режиссеры-реформаторы, как, в частности, В.Э. Мейерхольд, полагал, что именно такого зрелища («Зори» Э. Верхарна, 1920 г.) хотят от театра «новые зрители» после Октября. Но еще прежде Мейерхольда, в период увлечения «соборным театром», зрителя тоже пытались «развоплотить» (слово из словаря теософов), т. е. зритель должен был стать *неким большим*, чем зрителем («душа зрителя», как казалось сторонникам «дионисийства» должна была быть «расплавлена и переплавлена» игрой артиста). Вместе с тем «развоплощение» было чревато. «Поглощение толпы» иллюзией «единого действия», – опасается Вяч. Иванов, – «последний шаг в развитии зрелища и закономерно вызывают протест живых энергий театрального коллектива. Еще одна ступень в напряжении этого магизма – и наступит развал, или же – истерика» [40, с. 217]. Зрительское сознание для Иванова изначально «раздвоено», поэтому опасно «умерщвление всякой личной реакции», «полное обезличение воспринимающего». Тем не менее театрального зрителя режиссеры больше не оставят в покое: то уничтожается линия рампы с помощью всевозможного интерактива (актер ее переступает, втягивая публику в действие или провоцируя ее); то сцена трансформируется так, что зрители сидят или на самой сцене (сегодня это очень модный театральный прием), или с трех и даже четырех сторон, то есть сцена «окружена» публикой. Современный театр знает и такой опыт: спектакли идут часами, публика может в любой момент прийти и в любой момент

прекратить свое пребывание в театре в качестве зрителя. Есть спектакли, которые сразу идут одновременно на нескольких площадках и публика путешествует хаотично от одной к другой на свое усмотрение... и т. д. «Хор “мистов” – писателей и актеров – встречает публику у входа, вмешивается в нее, быть может, раздает ей костюмы, дает знаки оркестру, старается стихами и диалогами или совместно разыгранными сценами, в **которые вовлекается публика**, заранее подготовить настроение. Зрители как бы гипнотизируются, и когда они достаточно подготовлены, внезапно раздвигается занавес и на сцене, как в таинственном зеркале, загорается “золотой сон”», – пишет Л. Галич об идеях «нового» театра Серебряного века [79, с. 81].

Тот факт, что до Аристотелевой концепции театра существовали «дионисийские таинства», в которых *не было деления* на участников таинства и зрителей, то есть не было линии рампы – не дает покоя не только театру Серебряного века. Спектакли-променады, спектакли-квесты, спектакли-экскурсии, спектакли в сараях и на фабриках, в особняках и гостиницах, инклюзивные и **иммерсивные спектакли**²¹⁵ – все это многообразие, так или иначе, демонстрирует, что современный театр проявляет озабоченность – ищет пути особенного (сильного) воздействия на публику, подстегиваемый конкуренцией кино и визуальными искусствами (создавая, в том числе и так называемые визуальные спектакли).

²¹⁵ Описание иммерсивного спектакля: «Мартовской пятницей я спускаюсь в подвал небольшого особняка, где в баре сначала предлагают выпить, а потом женщина в черном властно просит надеть всех присутствующих маски. Дальше меня ждет почти три часа путешествия то ли по выставке, то ли по музею: не заправленные кровати, оставленные на столе в библиотеке чашки и разбросанные украшения на трюмо заставляют задуматься, что хозяева вернутся и будут не рады. Персонажей встречаю чуть позже – они могут дотронуться до плеча, долго смотреть в глаза или увести за собой и запереть дверь. Увлечшись разглядыванием интерьера, опаздываю на оргию, и из-за собравшейся в кружок толпы зрителей мне почти не видно, как в мерцании стробоскопа извиваются несколько обнаженных тел. В следующую субботу – опять особняк. Тут людей встречают монашки, в словом лапнике стоит гроб, кормят черной едой и предлагают водку. Когда посередине небольшого помещения с зеркальными стенами и черными елками меня обнимает Дубровский, я, кажется, уже не понимаю, зачем делаю этот материал.

Несмотря на трудности восприятия жанра, The Village все же разобрался, кто и как делает самые популярные в Москве иммерсивные постановки с бюджетом в десятки миллионов рублей и стоимостью билетов от 5 до 30 тысяч, которые раскупают на месяц вперед» [16].

Immersive theatre значит в переводе «театр вовлечения». Зритель здесь максимально втянут в происходящее действие: актер может с ним говорить, может взять его за руку и повести, попросить поцеловать, задать вопрос и т. д. Зритель может свободно передвигаться по особняку, например, как в «Черном русском» (по повести А. С. Пушкина «Дубровский», от которой мало что осталось в спектакле), правда все же подчиняясь при этом тому герою (Дубровскому, например), в группу которого он попал. Но может вообще выпасть из действия, оставшись, например, на черной кухне и пробуя черную (буквально) еду. Иногда зрителю предлагают поменять «ход событий», а иногда, напротив, актеры за него решают в какое пространство он попадет и что там увидит. Он может сам изучать пространство спектакля, а может следовать за персонажами действия [зрители делятся на три группы и каждая из них следует за конкретным персонажем, например Владимиром Дубровским, следовательно, участники из других групп не знают, что именно видят не входящие в их группу (объединение всех зрителей происходит только в финале спектакля)].

Однако в любом случае переход через линию рампы актера или, напротив, зрителя, чреват серьезными скандалами и негативными впечатлениями. Критик Оксана Кушляева получила, по ее словам, «самую настоящую психологическую травму» на спектакле режиссера О. Христоролюбского «Человек из Подольска» (пьеса Д. Данилова) в «Мастерской современного театра». Во время спектакля ее «выхватили из зала» и вытащили в пространство сцены ради иммерсивного действия. Она так описала свои впечатления: «Сзади и спереди – зрители, сбоку – камера, дающая прямую трансляцию в сеть. А тебя нагибают, вволакивают животом на стол, с одной стороны – за руки, в которые впиваются мерзкие пластиковые наручники, сзади женщина-полицейский расставляет тебе дубинкой ноги (действие пьесы происходит в современном полицейском участке. – К. К.), шлепает по заду, который обращен к одной половине зрителей, елозит между ногами самой настоящей полицейской дубинкой и всячески доминирует. Полицейский, что больно тянет тебя за руки, орет: “смотри в глаза, когда я с тобой разговариваю, и отвечай по тексту”. И я заплетающимся языком отвечаю по тексту. <...> Мне выпала участь читать предпоследний кусок текста, на который у режиссера было запланировано легкое соблазнение героя женщиной-полицейским, и вот что меня совсем доканало (вообще все это было за гранью, полный ужас и кошмар), что хорошо знакомая мне Полина (актриса театра, играющая женщину-полицейского. – К. К.)

вдруг экспромтом забрала у меня эту папочку и отдала несчастному по соседству, потому что, видимо, подумала, “ну как она будет меня соблазнять?”, ну да, это же никуда не годится: девушка девушку соблазняет. Так мне досталась их финальная сцена, в которой уже **было вполне себе насилие и доминирование** (выделено мной. – К. К.). Потом на обсуждении интеллигентный режиссер скромно сказал, что **все так было задумано, что он хотел вызвать, так сказать, ненависть к государственной системе** (здесь и далее выделено автором. – К. К.) Дорогой Олег, вы вызвали у меня ненависть к вам, ну, может быть, еще к себе. **Если вам нравится доминировать и унижать людей, не надо прикрываться борьбой с системой.** Коллеги, друзья! <...> Так можно? Может, я не в себе, и все это норм <a>? Там еще режиссер спрашивал, а чего же мы все не протестовали, не ушли? Скажу за себя: я боюсь полицейских даже игрушечных, боюсь людей в форме, я застаю на месте, испытываю шок, когда на меня орут и когда водят, подняв за шиворот. Кажется, мне за что-то жестко отомстили сегодня, вот только за что?»²¹⁶. Проявление **физического насилия** по отношению к публике становится общим местом современного театра. Допускавшие эстетическое насилие, апологеты современного театра готовы «звать городского», если насилие касается лично их.

Насколько современный зритель может быть реально эмансипирован от зрелища, и каковы они – «стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности»? На эти вопросы ответили респонденты проведенного независимой Лабораторией Theatrum Mundi (Театр мира) исследования [83].

Исследователей особенно привлекает специфика театральной коммуникации – обязательное наличие зрителя в структуре театра как вида искусства. И актер, и режиссер, и зритель существуют в определенных заданных «рамках». «Рамки театрального представления – это не только тип сцены или места сценического действия, но также, в более обобщенном значении, *совокупности опыта и ожиданий зрителя*» [66, с. 324.]. Однако изучением культурного и ценностного *опыта зрителя* сегодня практически никто не занимается, констатируя колоссальное падение вкуса в новых поколениях или вытеснения его иным, коммуникативным, опытом (кино, сетевого общения, компьютерных игр и пр.). Антропология

²¹⁶ Пост был размещен в фейсбуке, на странице Оксаны Кушляевой – в дискуссии сторонники «современного театра», к которым относится и автор поста, предлагали подать на режиссера и в суд, испытав на себе принципы поддерживаемой многими иммерсивной эстетики.

личности существует сегодня так же отдельно от тех, кто изучает театральное искусство.

Если режиссер имеет творческую репутацию «звездного провокатора», радикального экспериментатора, то оставляет ли он зрителю право на интерпретацию? Насколько зритель интеллектуально свободен в своем формировании смыслов увиденного спектакля?

Исследователь Наталья Исаева напоминает нам о точке зрения теоретика Ханса-Тиса Лемана, книга которого о постдраматическом театре стала «катехизисом» театрального революционера: «В новом театре не может быть и речи о “дискурсе” некоего театрального творца, – разве что мы будем понимать сам глагол “dis-currere” в его изначальном смысле, то есть как действие “рассеивания”, “распространения”. Кажется, именно отказ от признания единого момента возникновения дискурса и одновременно плюрализация мгновений его передачи на сцене только и могут привести нас к новым способам восприятия» [44, с. 52.].

Да, спектаклями, в которых *не читается главный замысел*, нет общей «платформы сборки», но существует только плюрализация мгновений, мы полагаем такие, как рассмотренный выше спектакль Волкостелова-Пряжко «Поле» или спектакли-репетиции Юхананова, в «Мастерской индивидуальной режиссуры» которого якобы исследуют где и когда начинается, и когда «заканчивается» театр. Не случайно его провокативные «манифесты» бывают критикам интереснее его спектаклей. Так, пять дней длился проект «Золотой осел», где открытые репетиции-спектакли шли по 9 часов²¹⁷.

²¹⁷ Критик так, в частности, описывает опыты Юхананова: «...Юхананов со товарищи взял одну из репетиций своего коллектива (“венскую”) и записал ее, а теперь разыгрывает. Исходным текстом нынешнего спектакля является уже не просто текст разбираемой пьесы, а все то, что налипло на нее во время коллективных обсуждений и импровизаций, но было не отмечено, как это всегда происходит в допремьерный период в традиционном театре, но скрупулезно зафиксировано и дотошно перенесено в нынешний показ. У Юхананова уже так было. В середине 90-х я ходил на репетиции его мистериального “Сада”, который выращивали в одном из залов кинотеатра “Уран”, перестраиваемого тогда в “Школу драматического искусства”. “Сад” был точно таким же остроумным, как и возведение васильевского комплекса, и нам никто не мешал. Известно, что Борис Юхананов (как и его учитель Васильев) абсолютизирует “жанр” репетиции, готовым работам предпочитая творческий процесс. Созидание. <...>. Поэтому “Сад” фиксировался на видеопленку, но не показывался зрителям, разрастаясь до многочасовых, многодневных бдений. Сцены долго и дотошно разбирались, исполнители накачивались идеями и энергетикой, а потом выпускались в свободное

Модная теория о том, что спектакль «складывается в голове у зрителя» наиболее явно применима к тому, что делают ученики «Мастерской индивидуальной режиссуры» Б. Юхананова. Вопрос все же остается открытым: складывается ли что-то в голове зрителя?

Но вот при всем радикализме спектаклей Богомолова или Жолдака, в них режиссерами заложены жесткие концептуальные смыслы, так что в этой режиссуре нет места для свободы зрителя. О своем спектакле «Карамазовы» (МХТ, 2015) К. Богомолов говорит, что главное, что он точно передает зрителям, это «некое ощущение конца мира, которое преследует человечество весь XX век и продолжает преследовать в XXI» [12]. Спектакль, таким образом, «запрограммирован», то есть режиссер рассчитывает, что вложен-

плавание. Важнейшей особенностью которого оказывались зоны импровизации – время от времени классический чеховский текст прерывался и артисты начинали дурачиться, гнать отсебятину, превращаясь в космонавтов и в пришельцев, души деревьев или обитателей Сада, который трактовался как Рай. Движение текста накапливало в исполнителях энергию, которая выплескивалась в бесконтрольных зонах, исчерпав которые студии 90-х снова возвращались к чеховскому тексту. Но зоны-то эти в зрительском восприятии никуда не исчезали, забыть их было невозможно. Поэтому они естественно накладывались на восприятие чеховского текста и преобразовывали его, смещая привычные акценты. В “Големе” Юхананов пошел дальше, используя в качестве исходника текст, что уже не на слуху. Отчего переходы от чужого текста к ненадзорным импровизациям становятся бесшовными – границу перехода уже не всегда зафиксируешь. Видимо, поэтому для обозначения перехода от пьесы Лейвика к отсебятине используются комментарии “режиссера” и знаковые отечественные шлягеры – от “Ленинградского рок-н-ролла” до песни Чижы про американский бомбардировщик, от “Под небом голубым есть город золотой” до “Облака – белогривые лошадки...”

Помимо музыкальных, есть еще и “технические” импровизации, когда Андрей словно невзначай спрашивает Лену: “Лена, а как ты до жизни такой дошла и стала переводчиком?”

Кстати, о переводе на английский. Постепенно из синхронного и бесстрастного он становится самодостаточным, становится неточным, перпендикулярным, начинает жить собственной жизнью. Перевод оказывается еще одним пространством игры, основой для перекрестных сцен и смыслов, когда толмачи начинают переводить уже друг друга, взаимодействовать между собой, задавая происходящему дополнительный уровень интенциональности... “Режиссер” Николай продолжает прерывать показы, обильно комментировать происходящее, не расставаясь при этом с тетрадкой стенограммы.

После первого антракта он обращается к зрителям с пространными разъяснениями о невозможности границ между искусством и реальностью – где, кто произносит этот монолог?» [9].

ный им смысл будет прочитан публикой. В отношении зрителя, в сущности, режиссер не предвидит никаких новаций. Все на местах. И актер. И режиссер. И зритель. Конфликт же возникает не от «новаторства» формы сцена-зал, но от той системы ценностей, которой придерживается режиссер и вкладывает в актеров, которые их транслируют зрителям, сидящим в зале отнюдь не «соборной» или «хоровой» массой, а все же в определенной степени отдельной и индивидуализированной.

«– Если пытаться сформулировать посыл “Карамазовых”, – спрашивает режиссера интервьюер, – то, возможно, он будет в том, что Бога нет, а *черт есть, и ничто и никогда не сможет его победить*. Вы на самом деле так считаете?»

– Нет. Посыл скорее во фразе Смердякова – Бог есть, только не ищите его, слишком темно, – отвечает К. Богомолов. – Черную кошку нельзя найти в темной комнате, и точно так же Бога нельзя найти на Земле – слишком темно. Но он есть. И здесь, рядом – есть. Но темно... Хотя, в конце концов, пусть каждый истолкует по-своему...» [12]. Линия разлома, выявляющая свободу мнений зрителя, критики будет проходить как раз здесь: для тех, для кого Бог есть и Его «можно найти» образы режиссера в спектакле «Карамазовы» будут неприемлемы. Как и наоборот: критика, о чем мы уже писали выше, идеологию спектакля поняла, приняла и возвела на вершину современного искусства. Говорить о «нашей реальности» с опорой на классику – типично для современного театра, но форма и смысл этого высказывания, о чем и говорится в нашем исследовании, могут носить диаметрально противоположный характер.

«Интерактивность» театра по отношению к зрителю, «освобождение» последнего от пассивной роли, театральный акционизм, о котором уже шла речь прежде, вовлечение публики в «актуальный спектакль», – все это, в принципе, происходит с использованием одних и тех же средств-приемов. Это может быть провокация, «разогревающая» зрительный зал, и сообщающаяся залу в спектаклях формата вербатим («ПроКалугу» или «ПроВоронеж») нечто неприятное, оскорбительное, вызывающее у публики обиду «за свое» (свой родной город, его историю и т. д.). Разрушаются ли здесь «привычные конвенции», сложившиеся от века в театре? И да. И нет. Можно ли считать переживание зрителями «тоски, грусти» от постановок чеховских в МХТ менее подлинными, чем «инъекции подлинности» от режиссеров спектаклей doc? Все дело в разном понимании «подлинности», которая в акционном и актуальном искусстве все более и более физиологична и телесна. Так

что «обескураживающее влияние» театра «нового типа» совсем не связано с тем, что прежнее воздействие было сплошь идеологическим, а нынешнее – отказывается «от тоталитарности в отношении человека». В чем и как оно «отказывается»? И почему предложение зрителю выпить воды из кружки *ВИЧ-инфицированного*, – почему это переживание более существенно и сильно для него? И откуда возникает уверенность, что после «кружки ВИЧ» все эти «настроения» и «чеховские тонкости» перестанут вообще воздействовать на зрителя?

Выше мы говорили, что в 90-е годы разрушение всех поддерживающих культуру структур и иерархичного соподчинение в ней происходило под натиском активного внедрения новой сетевой культуры (начал эту революцию Дж. Сорос). Современный актуальный театр, вытесняя принцип творческой воли режиссера, создающего и собирающего в целое концептуальные и смысловые линии спектакля, заменяет его принципом «многовариантности понимания» увиденного зрителем (когда создание спектакля есть не итог, но бесконечный процесс, напоминающий длинные комментарии к постам фейсбука). По сути перед нами опора на сетевое сознание, доминирующее в современной культуре.

Термин «новая подлинность» применяют как раз к спектаклям, в которых всевозможные девиантности в теме, психике и поведении преподносятся как «новые» выразительные средства. Театральная конвенция, которая столетиями воспроизводилась в искусстве сцены, предполагает, что зритель тоже имеет некоторые гарантии, посещая театральное представление: одна из них состоит в том, что тебя физически не покалечат и ты будешь защищен от физического на себя воздействия. Как видим, современный театр, не дает такой гарантии, меняя правила конвенции.

В апреле 2019 года в Петербурге был показан иммерсивный спектакль (спектакль «прямого действия») «Груз 300». Спектакль был посвящен теме насилия, теме пыток, которые, по словам реального заключенного Омской колонии Руслана Сулейменова, применялись в этой колонии к нему лично и другим заключенным (сценическое пространство было представлено в виде некой квартиры). Спектакль широко рекламировался именно как иммерсивный, чем привлек молодую аудиторию. Причем, во второй части спектакля, зрителям как раз предлагалось активно вовлекаться в игру. Но во время спектакля, когда актерами демонстрировалось насилие, две зрительницы возмутились происходящим и получили пощечины по лицу от актрисы [85]. Зрительницы были намерены подать в суд, полагая, что были не только нарушены их личные границы, но и

нанесен ущерб здоровью. Театр, в свою очередь, был готов вернуть деньги за билеты и возместить моральный ущерб.

Вопрос о границах иммерсивного театра был поставлен «во весь рост». Именно этот спектакль обнажил перед его акционистами вопрос о подписании Договора со зрителями, посещающими данный тип спектакля (как подписываем мы сейчас договоры с врачами, разрешая им манипуляции с собой). Однако, насколько нам известно, законодательной базы, защищающей культурные права человека и разрешающей те или иные манипуляции с публикой, у нас попросту нет. И традиция (театральная ненаписанная конвенция) тут по-прежнему остается главным регулятором отношений между театром и публикой.

«В чем смысл спектакля, во время которого можно нанести пощечину другому человеку?» – спрашивал интервьюер у Катрин Ненашевой, автора идеи и участницы проекта. «Общество не дает людям проявлять элементарную агрессию и говорить о том, что у них есть такие чувства, – отвечает Ненашева. – К сожалению, у некоторых людей невозможность говорить о чувстве злости, ненависти и агрессии приводит к самоповреждениям. Обществу удобнее демонизировать тех, кто готов говорить о своих чувствах и готов их проигрывать в театральной постановке. На мой взгляд, это очень серьезная проблема, которая замалчивается» [18]. Так выстраивается «линия защиты» создателями иммерсивного театра: участники такого проекта полагают, что их спектакль является «серьезной терапией» для тех, кто во время спектакля «вспоминал, как получил психологическую травму еще в школе или во дворе» [там же]. Кроме того, якобы некоторые зрители «благодарили» создателей спектакля, – «они поняли, как внутри них может работать и образ жертвы, и образ агрессора» [там же]. То есть театр берет на себя буквально роль психотерапевта. Или психотерапевты и психологи (а один из артистов – психолог) решили поиграть в театр (использовать театр как свою новую форму практики и тренинг)? Но в таком случае с их стороны тоже проявляется некоторое насилие: человек идет в театр, а приходит на тренинг к психотерапевту²¹⁸...

²¹⁸ Та же К. Ненашева сообщает: «У нас на площадке всегда работает психолог, и есть психологическая комната, в которую отправляются люди, которые отказываются играть. У психолога есть помощники – это люди, которые следят за порядком и за тем, как идет игра. Они могут остановить процесс, если наступает какой-то опасный момент. Психолог помогает людям понять, что им делать с их состоянием, и напоминает, что они могут все прекратить или как-то воздействовать на ситуацию» [там же].

Все акционные формы искусства всегда стараются помещать себя прежде всего в социальное пространство. В частности, «Груз 300» – его создатели проектного спектакля понимают как историю об ответственном выборе и полагают, что люди в массе своей не готовы делать его даже в рамках искусства (что тоже «тормозит» развитие современных форм театра). «На **насилии в России действительно основывается достаточно много культурных и социальных взаимодействий**, – уверена К. Ненашева. – Мы воспитываемся в насильственных практиках, прямых и косвенных. Что с этим делать? Перестать демонизировать людей, которые чувствуют агрессию и злость, перестать запрещать говорить об этих чувствах. “Груз-300” посвящен, в том числе и **моему опыту в ДНР, где меня и моего друга задержали местные полицейские. Нам на головы надели мешки, и нас избивали всю ночь**. Моя жизнь разделилась на “до” и “после”. Что чувствует человек, который совершает физическое или психологическое насилие? И я рассказывала об этом опыте через призму того, что человек, который осуществлял эти пытки, тоже находился в довольно сложных политических и социальных обстоятельствах и, вероятно, испытывал посттравматический синдром. И если я его начну демонизировать и поднимать против него маленькое **фейсбучное восстание**, мы никогда не выйдем на диалог и не решим проблему насилия в нашем обществе. Я могла бы замолчать историю, которая произошла в Петербурге, просто вернув деньги – у девушек не очень много подписчиков. Но я не стала этого делать, потому что это моя ответственность. И сейчас я **получаю от феминистского и активистского сообщества обвинения в агрессии, насилии и абьюзерстве**. Мне страшно представить, что чувствуют люди, которые сейчас готовы признать, что когда-то применяли к своим близким насилие или были абьюзерами»²¹⁹ [18]. Проблема насилия – также одна их доминантных в современных социальных и культурных практиках. В данном случае мы видим, как личный опыт (допустим, что он был) используется как аргумент актуальности, и вместе с тем не менее активны иные новомодные сообщества (феминисток, например, защищающих права получивших пощечину девушек). Две модные идеологии сошлись в мировоззренческой схватке. Вместе с тем в предыдущих главах мы говорили, что концепция «жертвы» и «насилия» была сознательно и активно навязана культуре (концепция выполняет

²¹⁹ **Abuser** – человек, совершающий насилие, выходя за рамки допустимого. Он оскорбляет, унижает и издевается морально над близкими людьми.

самые разные задачи – от политических (народы-жертвы агрессии русских) до идеологических под видом решения эстетических задач (будто все мы «жертвы режима» и пр.). Так создается **вторичная реальность** (через культурные и театральные практики), в которой формируется с помощью культурных и гуманитарных технологий «новое сознание» XXI-го **сетевого века**.

Не менее сильные приемы связаны с **этическим и эстетическим разоружением зрителя**: имитации половых актов, голые актеры и прочие действия, связанные с физиологической природой человека, продолжают в актах «душевного раздевания», когда нарушаются сознательно и откровенно культурные табу²²⁰. Критик при этом уверен, что секс есть «показатель» свободы общества: «Мы видим, как на фоне учащающейся цензуры, церковного истребления телесности, секс оказывается последней гранью свободы. И приходит понимание, что отдавая сегодня им свободу, мы отдаем, прежде всего, право на публичность и откровенность интимной беседы. Секса снова не будет. Он уйдет в подполье. Нет свободы – нет секса. Это прямая зависимость, это надо осознать» [71]. Прогноз 2015 года не оправдался (критик П. Руднев в своем гражданском раже вообще часто ошибается). «Секса» как маркера «свободы» меньше не стало, так же как не произошло «церковного истребления телесности» хотя бы потому, что христианство с вниманием относится к *телу* как дому для *души*, и попросту призывает держать «дом» в чистоте.

В традиционном театре, считают сторонники «новых форм», зритель пассивен, с ним ничего не происходит. Конечно, происходит. Но в традиционном театре – **«местом действия» становится душа зрителя, его личностный мир**, в который он впускает или нет то, что видит на сцене. Вряд ли традиционное взаимодействие сцены и зала можно считать более пассивным и поверхностным, чем современный интерактив. Несомненным доказательством того, что есть законы в духовной жизни человека стал спектакль МХАТа 1926 года «Дни Турбиных», в котором легко и естественно была восстановлена создателями спектакля эстетическая форма спектакля-сопереживания и спектакля-узнавания, столь скомпрометиро-

²²⁰ Спектакль «24+» Театра.doc (2015 г.) – это «взрослый разговор» об интимных отношениях. Муж, жена и любовник не могут «отказаться друг от друга». Павел Руднев, театральный критик утверждает: «В голову лезут “Мечтатели” Берголуччи, где сексуальная революция совпадает с парижской революцией 1968 года. И спектакль “Театра.Дос» оказывается современным российским “Декамероном”. Это пир во время чумы. Это похороны секса» [71].

ванная деятелями театрального «левого фронта», отказывающему в праве на жизнь вообще такого типа театру.

Тема разделенности мира на «свой» и «чужой» вошла в искусство сразу после Октября. И трагедия состояла в том, что когда-то весь *свой мир* теперь должен был изнутри разделиться на *свой* и *чужой*. Эта тема стала основой массовых зрелищ, революционных мистерий спектаклей агитационного театра. Линией разделения стали классовая борьба и классовые признаки (мировая даже, потому как речь всегда шла о мировой революции, в которой фигуре Пролетария вообще противостоит вообще Буржуа). МХАТ и М. А. Булгакова в «Днях Турбиных» интересовали не мировые процессы, **а судьбы конкретных русских людей**, с ходом истории ставших «чужими» этому самому «ходу истории». Художественный театр вывел на сцену не коллективного героя в социальных масках революции, а личности, причем из «бывших».

Турбиных, с культурой их *семейных* отношений, мягкостью и деликатностью в Художественном театре давали без какой-либо высокомерия по отношению к другим (не дворянам), соединив в спектакле «чеховскую атмосферу» с новым содержанием жизни. Но и здесь, в новых исторических условиях, буквально сражаясь с цензурой за булгаковскую пьесу и ее версию для театра, они остались верным национальным смыслом театральной культуры, начиная разговор о современности с семьи, того самом первого пограничного для человека круга, который так важен был для них и до революции. Трагическим содержанием (не случайно во время спектакля дежурили кареты скорой помощи, регулярно увозившие зрителей со спектакля с сердечными приступами) был наполнен спектакль, – очень личной, снова напоминающей *родных и близких*, была для них история, представленная на сцене. Совершенно новым, но и одновременно совершенно типически русским, национальным был весь тон спектакля: в Турбиных нет исступления и враждебности людей, идущих, во что бы то ни стало, против жизни. А потому Алексей Турбин выберет смерть, принимая свое социальное поражение. Все герои спектакля выбирали личный путь в согласии со своими убеждениями, «старыми» понятиями о долге и чести. Театр восстановил в правах принципы своей эстетики, которая оказалась замечательно новой в условиях тотального полевения деятелей культуры. Тонкую психологическую картину спектакля чувствовал каждый зритель, так же как и сущность, и правдивость судеб героев. Трагическое торжество жизни, звучащее в финале спектакля, поддерживалось и зрителями: «Надо жить», «придется жить, придется

работать» [54, с. 85]. Спектакль, созданный по законам национальной логики, с существенно русским отношением к своим героям, в миг опрокинул все схемы доминирования «нового зрителя», анкетирование которого проводил В. Э. Мейерхольд в своем революционном театре. Анкеты зрителей свидетельствовали как раз об обратном тому, что декларировал и на что рассчитывал режиссер. Та самая рабочая и «революционная» публика писала: «митинг надоел и в жизни, так зачем он нам снова на сцене?» Писала в анкете, что «красивое здесь топчут ногами» и с удовольствием ходила не к Мейерхольду на спектакли-митинги, а на классические «красивые» постановки в Малый, Большой и МХАТ [54].

Современные критики договариваются до того, что традиционный театр представляет «тоталитарное общество», и цель зрелища – «подавление» (типичная сетевая пропаганда своих ценностей). Новое же театральное искусство акционного и doc-типа, рассчитывающее на воспитание «эмансипированного зрителя», напротив, опирается на концепцию, «связанную с гражданским обществом» [83]. Однако пример с «Грузом 300» существенно корректирует эти утверждения. Об опыте театра.doc мы уже говорили выше, теперь же представим другой формат, связанный «с гражданским обществом». Так, в ноябре 2015 года в Киеве прошел фестиваль «Неделя актуальной пьесы», который «стимулировал диалог» между зрителями, актуальным театром и драматургами. Критик пишет: «“Театром, в котором неудобно” называют свою творческую площадку основатели и организаторы, имея в виду стремление драматургов донести до реципиента провокационные, непростые для осмысления темы». Это была читка пьесы Сергея Васильева «Крым», успевшая победить на двух конкурсах актуальной драмы²²¹. В ней – рефлексия на

²²¹ «Действие в пьесе разворачивается по принципу “истории в истории”. Персонаж по имени «автор» приходит к продюсеру со сценарием фильма о недавних событиях в Крыму, действие которого происходит в одном из крымских театров. Поэтому основную историю зрители видят словно в рамках разговора между автором и продюсером.

¹⁰ ее сюжету, в театре на полуострове проходит пресс-конференция по случаю постановки пьесы “на злобу дня” – о присоединении “исконно русских” крымских земель к России и вообще о победоносном пути российского государства в мировой истории. Ставит пьесу, конечно, режиссер “из самой Москвы”, а главную роль творения под названием “От Петра к Владимиру” исполняет колоритный и мало трезвый актер Петр Петрович. В канун пресс-конференции в театре суета, все готовятся к важным съемкам. На съемках Петр Петрович читает отрывок из творения – вдохновенный монолог Петра, в котором тот выражает ненависть к “предателю Мазепе”. В конце монолога

недавние события воссоединения Крыма и России даются в виде *«жуткой фантасмагории»*. Используя прием «театр в театре», зрителям показывают, что в некоем Крымском театре разыгрывают злободневный спектакль «От Петра к Владимиру». Автор пьесы Сергей Васильев «загнал» в нее «все мыслимые и немыслимые клише и ходячие стереотипы. У единственного положительного и непьющего персонажа Ахтема отобрали жилье, его презирают на работе, называют «крымско-татарской сволочью», все сотрудники театра – алкоголики и бандиты, которые готовы убивать с именем «Рассеи-матушки» на устах, члены «народного ополчения» – пьяницы, журналисты – безграмотные выскочки, в театре процветает казенный пафос, подобострастие и ренегатство. «Все герои в пьесе – именно такие, какими мы планируем их увидеть еще до появления на сцене. Впрочем, это мало что проясняет нам в их психологии... Видимо, на это и рассчитывал автор – всех насмешить, напугать, потом запутать и так ничего и не объяснить. В конце концов, после показа драматург тоже загадочно молчал, оставляя зрителей один на один с собственным восприятием увиденного» [там же].

Актуальный театр любит злободневность и «гражданский жест».

«С собственным восприятием увиденного» зритель остается в любом театре. Проблема в другом – современный театр не просто «не ставит точку», якобы предлагая зрителю «сделать выбор» в пользу того или иного решения проблемы, современный театр предлагает зрителю «продолжить спектакль», что значит, что режиссер отказывается, как Волкострелов, вообще эмоционально (прибегая в «зрительской чувствительности») и рациональности влиять на зал (тем не менее, предложенная концепция спектакля все же оказы-

за спиной чтеца падает плохо закрепленный софит, от испуга тот получает инфаркт и тут же умирает. Однако это не последняя смерть в пьесе – после разговора по душам с прибывшим следователем и застолья директор ищет виновных в падении софита. Не найдя монтажников, которые все как один «записались в народное ополчение и на работу не ходят», он набрасывается на работника сцены – ни в чем не повинного крымского татарина Ахтема. Тот пытается оправдаться, но директор и режиссер, оба пьяные, набрасываются на Ахтема и забивают его до смерти. За этим растерянно наблюдает угодливый трус-завлит. В конце предлагаемого сценария театралы-убийцы сжигают тело несчастного Ахтема на крымском пляже.

Впрочем, такая концовка не устраивает продюсера – ведь она не дает людям надежды на лучшее. Поэтому автор разыгрывает альтернативную карту: Ахтем воскресает из мертвых, расправляется с режиссером, директором и завлитом, а затем – сжигает театр. Наконец зрителям предлагается и третья концовка – в ней умирают и обидчики, и обиженный» [69].

вает влияние на зрителя – и искусственным приемом кажется этот *тройной открытый финал*, потому как любой вариант, принятый публикой, носит довольно негативистский и разрушительный характер по отношению к факту присоединения Крыма).

Традиционная коммуникация театра и зрителя описывается как отказ от иллюзии, отказ от «симуляции реальности», под которым подразумевают спектакль, в котором есть диалог и конфликт, сюжет и история, характеры и идеи. Если в пьесе есть причинно-следственная связь, то она объявляется «фиктивным миром», а вот новая «настоящность» связана не со словом, не с аристотелевой логикой, а с тотальным высказыванием режиссера, когда «режиссер предлагает зрителю не прописанный театральный текст, который кто-то считает больше, кто-то меньше, а некую программу действий, алгоритм, определяющий поле возможностей. **Конечная же сборка происходит только в голове у зрителя – без него смысла в спектакле действительно нет**» (выделено мной. – К. К.) [83].

С режиссерами спектаклей-перформансов С. Александровского, Д. Волкострелова, А. Стадникова, Хайнера Геббельса, Родриго Гарсиа, Паскаля Рамбера, Ромео Кастеллуччи, связывает критика тот «новый тип» спектакля, в котором зрителю не нужно искать смысла, вернее, «**смысл предлагается сформулировать зрителю**», именно он наделяется правом – и обязанностью – означивания аудио-визуального ряда» [там же]. Вот только пользуется ли зритель таким «правом» – ответа нет. Что может сформулировать зритель, посетив «Лекцию о нечто» Д. Волкострелова, с переключениями каналов звука и каналов видео?²²² Принцип «нечто» и «ничто» предполагает фантастическую необязательность что-либо сформулировать – зритель тоже ничто не обязан доказывать вслед за художником. Вариант «увиденного» и интерпретированного зрителем может быть любым: если зрители сидят полчаса на табуретках, а мимо просто хаотично ходят актеры и произносят полусловонараздельные звуки, то «искать значения» можно тоже *бесконечно* (принцип сетевой культуры). Дурная бесконечность и называется «перформативным переживанием ситуации». И это бессмысленное, необязательное, вне логики и психологии, «переживание

²²² «Пересказывая “Лекцию о нечто” Дмитрия Волкострелова, мы расскажем о простыне на кубе, брелоке как пульте, с помощью которого один из троих зрителей у грани куба может переключать каналы звука, а другой с помощью подобного – каналы видео, об аскетичных заставках на экране и минималистической музыке в наушниках, перемежающихся с картой приложения 4’33 и лекцией Кейджа» [там же].

ситуации» еще не удалось описать ни одному зрителю хоть сколько-нибудь внятно.

Почему ничего не понимающий зритель будет здесь **более погружен** в спектакль, чем понимающий зритель традиционного спектакля, соблюдающего конвенциональность? – Ответа нет. Чем невменяемое «смотрение» будет отличаться от вменяемого? Ответа нет. Откуда уверенность в том, что индивидуальные ассоциации при просмотре «Евгения Онегина» Римаса Туминаса будут менее полным актом «зрительского активного созерцания», чем «Лекция о нечто» Волкострелова – не ясно. Скорее, напротив. Богатство сценического языка, например, туминовского спектакля, как и легкая, прозрачная сложность пушкинской речи будут вызывать гораздо больше ассоциаций.

Иногда спектаклем называют то, что напоминает **углубленное социологическое интервью**. Становится ли зритель актером, если режиссер ему, как считает критика, передает «права актерского действия», то есть когда зрителю дается во время спектакля некий *текст о Городе* и он его читает, или во время спектакля получает СМС-сообщения, читает их и отвечает на вопрос режиссера²²³? Нам же представляется, что перед нами нечто иное: режиссер перекладывает свои профессиональные задачи на зрителя, который с ними вряд ли справится объемно и масштабно. Отказ от интеллектуальной, творчески-осмысленной и углубленной работы над спектаклем режиссура такого рода мотивирует тем, что она «идеологически» отказывается «от монополии на истину и право голоса» (снова работает принцип сетевой культуры). Но что такое «монополия на

²²³ «В “Городе-герое” Екатерины Бондаренко / Марата Гацалова / Татьяны Рахмановой именно зрители читают вслух (или не читают – выбор остается за ними) приходящие им на телефон SMS с отрывками из блокадных дневников. Содержание спектакля благодаря такому приему перестает сводиться к смыслу коллажа текстов о Ленинграде в 40-х годах и включает в себя отношение сегодняшней публики к этим словам и реалиям и друг к другу (а также к городу, вид на который открывают зрителям после чтения SMS – с балкона театра на набережной Фонтанки). Это отношение неабстрактно и не сформулировано заранее, оно исследуется здесь и сейчас. Ответить на вопрос, который ставится постановщиками в аннотации к спектаклю, **“что он [город] может сказать нам сегодня, готов ли он заговорить?”** без рефлексии над собственными реакциями и интонациями сидящих рядом людей, непредсказуемых для каждого нового спектакля, невозможно. Зрители не внимают готовому высказыванию, а участвуют в некоем исследовательском эксперименте. Театр делает возможным его проведение, создает ситуацию, а содержание, выводы зритель уже пишет сам» [83].

истину», – о какой именно истине или истинах идет речь, ни критика, ни режиссура ответа тоже не дает.

И тем более странно, что невладение профессиональными навыками постановки полноценного спектакля, становится, оказывается, признаком равенства: «Предоставляя зрителям *пространство для саморефлексии*, – уверен критик – апологет Волкострелова, – театр учит их одновременно с уважением относиться к другим, терпеть их несовершенство (*девушка справа постоянно переключает каналы, смеется невпопад, слишком долго подбирает слова, заикается* и пр.) и их право на свое восприятие мира» (курсив мой. – К. К.) [83]. Трудно увидеть «пространство саморефлексии» там, где зритель выполняет и не может выполнить простые физические действия (переключение каналов). Тогда ведь и любое другое действие (например, что-то сломать из предложенных технических средств, или проявить отнюдь не лояльность к заикающейся и невпопад смеющейся девушки) тоже должно иметь «право» и на такое (другое) восприятие мира, если уж все так равны. Современный театр, подвергая зрителя всевозможным новым коммуникационным (сетевым) стратегиям, запросто нарушает *личностные границы*, о которых всегда знал театр. Они, конечно, связаны уже и не только с физическим, но с интеллектуальным и эмоциональным воздействием/невоздействием на него.

Зритель может, возможно, проявлять разные «активности», но национальная школа театра предлагала ему **активность высшего порядка** – культурную, интеллектуальную, духовную. А она, в свою очередь, зависит исключительно от того, каким опытом владеет зритель. «**Мы не способны нуждаться в том, чего нет в нашем внутреннем опыте**» [49, с. 168]. Если нет в этом опыте переживания красоты родного языка, опыта погружения в классику (в юности – произведения одних авторов, в зрелом возрасте – других), если не закреплено в нем умения наслаждаться игрой больших артистов, например Бочкарёва Василия Ивановича (Малый театр) и Евгении Симоновой (Театр имени Вл. Маяковского), Ольги Тумайкиной (Театр имени Е. Б. Вахтангова) и Сергея Безрукова (Губенский театр), Андрея Яковлева (Новосибирский городской драматический театр) или Марии Новиченко (Пермский «Театр у моста»), то внутренний опыт наш не вместит слишком многое и в современности, которая упирается «ногами» в век классиков.

Лучшие спектакли современных режиссеров и формируют этот внутренний личностный опыт, понимание национального культурного и театрального языка, без способности воспринимать который и наследовать который говорить о русской культуре невозможно.

Примечания

Глава 3 КЛАССИКА НА СЦЕНЕ. СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДОВА

1. *Авдеенко Е. А.* Понятие «Жизнь» в последней главе романа «Евгений Онегин» [Электронный ресурс]. URL: <http://avdejenko.ru/projects/articles/chto-proishodit-s-vashei-dushoi> (дата обращения: 01.08.2017).
2. *Авдеенко Е. А.* Античная трагедия – школа богословской мысли [Электронный ресурс]. URL: <http://avdejenko.ru/projects/articles/chto-proishodit-s-vashei-dushoi> (дата обращения: 08.02.2018).
3. *Авдеенко Е. А. Московцева Н. И.* Сон Раскольникова: русская революция. Н. И. Московцева: «Преступление и наказание»: каинова печать и русская революция. М., 2014. – 292 с.
4. *Агишева Нина.* Танцуй, Россия – и плачь Европа. О премьере «Бориса Годунова» Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/profile/28638/blog/80810?v=1436872387&v=1436872387&v=1438779210&v=1461594623&v=1461594623&v=1461594623> (дата обращения: 05.03.2018).
5. *Агишева Н.* Князь тьмы на сцене «Ленкома». Сноб [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/107239> (дата обращения: 04.11.2016).
6. «Ак и человечество». Воронежский Камерный театр [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/obuv-kotoraya-potryasla-akaispasla-chelovechestvo/> (дата обращения: 19.09.2018).
7. *Артюр Адамов.* Театр или сновидение // Антология французского театрального авангарда. – М. : ГИТИС, 1992. – 288 с.
8. *Астафьев П. Е.* Философия нации и единство мировоззрения. – М. : Москва, 2000. – 544 с.
9. *Бавильский Дмитрий.* «Лаборатория. Голем. Венская репетиция» Бориса Юхананова в «Школе драматического искусства» [Электронный ресурс]. URL: <http://you-mir.ru/laboratoriya-golem-venskaya-repetitsiya-borisa-yukhananova-v-shkole-dramaticheskogo-iskusstva> (дата обращения: 06.05.2019).
10. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. – 470 с.
11. *Берман Николай.* Тюрьма на оба ваши дома [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm. (дата обращения: 01.06.2017).

12. *Берман Николай*. Интервью с Константином Богомоловым «Прошу у Табакова прощения за всё. И спасибо ему» [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2013/12/05/a_5785325.shtml (дата обращения: 01.06.2017).
13. *Бишон К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М., 2018. – 528 с.
14. *Быстрицкий Е. К.* Конфликт культур и методология толерантности // Вопросы философии. 2011. № 9 [Электронный ресурс]. URL: http://bystrytsky.org/konflikt_vp.htm/ (дата обращения: 01.08.2017).
15. *Вайль П., Генис А.* «Родная речь». Уроки изящной словесности. М, 1991. – 191 с.
16. *Верещагина Лена*. Маска, черная туалетная бумага, бар и овца: Кто и как делает иммерсивные спектакли [Электронный ресурс]. URL: <http://www.the-village.ru/village/business/story/262660-immersive-theatre> (дата обращения: 07.06.2017).
17. *Волков С.* Поисковый театра Сергея Женовача [Электронный ресурс]. URL: <https://sti.ru/poiskovyy-teatr-sergeya-zhenovacha/> (дата обращения: 03.02.2018).
18. *Галеева Венера*. «Топор есть только у психолога». Интервью с автором иммерсивного спектакля «Груз 300» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fontanka.ru/2019/04/03/087/> (дата обращения: 09.04.2019).
19. *Гинкас К. М.* Игры во флигеле. 25 лет спустя [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowtyz.ru/po-doroge-vpremera> (дата обращения: 07.08.2018).
20. *Грачева Л. В.* Тренинг Участия. Методические рекомендации. СПб., 1992.
21. *Грачева Л. В.* Актерский тренинг. Теория и практика. СПб., 2003. – 168 с.
22. *Грачева Л. В.* Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2005. – 60 с.
23. Горизонтальный театр. Сайт «Золотой маски» [Электронный ресурс]. URL: theatretimes.ru/g (дата обращения: 11.04.2018).
24. *Гройс Б.* «За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена» [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena/> (дата обращения: 11.04.2018).
25. *Гройс Борис*. Политика поэтики. М., 2010. – 400 с.
26. *Давыдова М.* Современный актер в современном театре : лекция в МХТ. Июнь, 2015 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/theatre> (дата обращения: 12.05.2017).

27. *Давыдова М.* Карамазовы и ад [Электронный ресурс]. URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/1359?fb_action_ids=10201031586451906&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multili. (дата обращения: 07.07.2017).
28. *Давыдова Марина.* Наша главная скрепа. О том, как классика стала столпом и утверждением режима [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/6638-nasha-glavnaya-skrepa?page=18> (дата обращения: 05.04.2018).
29. *Должанский Р.* Исступление режима. «Борис Годунов» в постановке Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения: 22.06.2017).
30. *Должанский Р.* Блуждающая пьеса /«Поле» Павла Пряжко в петербургском театре Post. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2912795> (дата обращения: 19.06.2018).
31. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы : роман [Электронный ресурс]. URL: <http://ilibrary.ru/text/1199/p.48/index.html> (дата обращения: 21.03.2018).
32. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990. – Т. 21. – 1980 [Электронный ресурс]. URL: <http://fantlab.ru/series1675> (дата обращения: 13.12.2016).
33. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990. – Т. 27. – 1984. [Электронный ресурс]. URL: <http://fantlab.ru/series1675> (дата обращения: 13.12.2016).
34. *Достоевский и театр.* Л., 1983. – 510 с.
35. *Достоевский Ф. М.* в русской критике. М., 1956. – 471 с.
36. *Дудукина Л.* Обувь, которая потрясла Ака и спасла человечество // Петербургский театральный журнал. 2015. Сентябрь [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/obuv-kotora-ya-potryasla-aka-ispasla-chelovechestvo/> (дата обращения: 20.01.2019).
37. *Егошина Ольга.* Туфли на покойника // Новые известия. 2014. 19 ноябр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2014-11-19/210566-tufli-na- pokojnika.html> (дата обращения: 10.04.2018).
38. *Егошина О.* Поговорим о странностях убийства // Новые Известия. 2015. 23 ноябр. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostiya> (дата обращения: 11.09.2016).
39. *Заславский Г.* Вчерашние хохмы. Премьера спектакля «Борис Годунов» в Ленком [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения: 07.05.2017).
40. *Иванов В. И.* Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974–1987. Т. 2. – 852 с.
41. *Ильин Н. П.* Понять Россию. Два этюда о Н. Н. Страхове // Русское

- самосознание. Философско-исторический журнал. 1996. № 3. С. 5–20.
42. *Ильин Н. П.* «Душа всего дороже...»: О жизни и творчестве П. Е. Астафьева (1846–1893) [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.ru/statii/2005/ilin_astaf.php (дата обращения: 13.06.2019).
43. *Ильин Н. П.* Расцвет русской литературы неотделим от взлета национальной философии [Электронный ресурс]. URL: <http://moloko.ruspole.info/node/889> (дата обращения: 14.12.2016).
44. *Исаева Наталья* Театр и его сумерки / Ханс-Тис Леман Постдраматический театр // Театр. 2013. № 10. [Электронный ресурс]. URL: otheatre.info/issues/2013-10 (дата обращения: 01.02.2017).
45. *Иоани (Маслов)*, схиархимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996. – 1180 с.
46. «История государства Российского» / Спектакль московского Театра.doc [Электронный ресурс]. URL: <http://teatrdoc.ru/events.php?id=108> (дата обращения: 04.05.2018).
47. *История советского театра: Очерки развития* / гл. редактор В. Е. Рафалович. Том 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921. Л., 1933. – 403 с.
48. *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997. – 480 с.
49. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 1. СПб., 2016. – 332 с.
50. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 2. СПб., 2016. – 324 с.
51. *Кирильцева Виктория.* Постигая реальность: 5 шокирующих женщин-художниц [Электронный ресурс]. URL: <https://lady.tut.by/news/inspiration/545873.html> (дата обращения: 09.06.2018).
52. *Кокшенива Капитолина.* Дело Тангейзера / Как спектакль Новосибирского театра вывел народ на улицу [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/delo_tangejzera_956.htm (дата обращения 30.04.2019).
53. *Кокшенива Капитолина.* «Театр на повети». О современных театральных формах и проблемах крестьянского самоуправления [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stoletie.ru/> (дата обращения: 28.04.2019).
54. *Кокшенива К. А.* Зритель театра революционной эпохи. 1917–1924. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985. – 185 с.
55. *Короткевич Е.* Сладострастие до воспаления [Электронный ресурс]. URL: <http://teatroveda.net/soprotivlenie/1> (дата обращения: 14.12.2016).
56. *Кротов С., Кошкин С.* Город Киржач в период назревания революции // Киржач. Очерк истории Ярославль, 1975 [Электронный ресурс]. URL: <http://lubovbezusl.ru/publ/istorija/kirzhach/i/72-1-0-3392> (дата обращения: (17.11.2018).

57. *Кулябин Т.* «Тангейзер»: перезагрузка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ksonline.ru/stats/-/id/3678/> (дата обращения: 11.04.2018).
58. *Кулябин Т.* У нас очень талантливые люди, но мы пока не свободны [Электронный ресурс]. URL: [http://theatretimes.ru/u-nas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-ne](http://theatretimes.ru/u-nas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-poka-ne-svobodny). (дата обращения: 12.02.2017).
59. *Леман Ханс-Тис* Постдраматический театр. М., 2013. – 312 с.
60. *Лосский Н. О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. – 406 с.
61. *Матвиенко Кристина.* Час, когда мы не знали друг о друге, прошел (Социальный театр в Дос-традиции) // Театр. 2016. № 24–25 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/chas-kogda-my-ne-znali-drug-o-drugeproshel-sotsialnyj-teatr-v-doc-traditsii/> (дата обращения: 23.08.2018).
62. *Меньшиков М. О.* Выше свободы [Электронный ресурс]. URL: <http://lindex-ru.org/Lindex3/Text/menshikov/5520.htm>. (дата обращения: 01.07.2017).
63. *Митрофанов Алексей.* Народные дома: серьезное улучшение душевного быта [Электронный ресурс]. URL: [https://www.miloserdie.ru/article/parodnye-doma-sereznye-uluchsheniya-dushevno-go-byta/7](https://www.miloserdie.ru/article/parodnye-doma-sereznye-uluchsheniya-dushevno-go-byta/)) (дата обращения: 11.03.2017).
64. *Мухина Ада.* (А)социальный театр и его имена // Театр. 2016. № 24–25 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena/> (дата обращения: 22.10.2018).
65. *Немцев Сергей, Шендерова Алла.* Снимите это немедленно! Что и за что у нас пытаются запретить // Театр. 2013. № 11–12 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/cnimite-eto-nemedlenno-cto-i-nbsp-za-nbsp-cto-u-nbsp-nas-pytayutsya-zapretit/> (дата обращения: 20.10.2017).
66. *Пави П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
67. *Панарин А. С.* Народ без элиты. М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.readanywhere.ru/panarin-aleksandr-sergeevich/books/parod-bez-elity/16182/Trial> (дата обращения: 12.11.2017).
68. *Право на судьбу* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.semenkovo.ru/ru/projects/pravo-na-sudbu> (дата обращения: 26.11.2018).
69. *Протасова Анна.* Странный Крым [Электронный ресурс]. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/blog/obshchestvo/strannyy-krym/> (дата обращения: 24.10.2018).
70. *Рансьер Жак.* Эмансипированный зритель. Н. Новгород, 2018. – 128 с.
71. *Руднев Павел.* О спектакле «24+» Театра.doc [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall897283_5221 (дата обращения: 05.05.2019).
72. *Рудницкий К.* Приключения идей (Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х) // Достоевский и театр. Л., 1983. – С. 430–451.

73. *Седакова О. А.* Свобода как эсхатологическая реальность // Собр. соч. : в 4 т. М., 2010. – Т. 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/264> (дата обращения: 12.07.2017).
74. *Седакова О. А.* Вопрос о человеке в современной секулярной культуре [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/872> (дата обращения: 25.07.2017).
75. *Седакова О. А.* Свобода как эсхатологическая реальность. [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/264> (дата обращения: 15.07.2017).
76. *Слободчиков В. И.* Христианская психология в системе психологического знания // Психология. 2007. Т. 4. № 2. С. 90–97. URL: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216438449/Slobodchikov_4-02pp90-97.pdf. (дата обращения: 20.07.2017).
77. *Солнцева Алена.* Традиционно обиженные. О том, почему в России боятся новизны и сложности [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/6619449.shtml> (дата обращения: 11.04.2017).
78. Социальный театр и его имена // Театр. 2016. № 24–25 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/issues.2016-24-25> (дата обращения: 21.09.2017).
79. *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М. : ГИТИС, 2005. – 139 с.
80. *Тютчев Ф. И.* Русская звезда. М., 1993. – 526 с.
81. *Христофорова О.* Одержимость в русской деревне [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/ikota/>, а также <https://www.syl.ru/article/308850/non-fikshn---chto-eto-takoe-v-literature> (дата обращения: 02.12.2018).
82. *Шендерова Алла.* Приглашение на «Князь»: путеводитель по новому спектаклю Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-po-novomu-spekta.html> (дата обращения: 22.09.2017).
83. Эмансипирован ли зритель? Стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности [Электронный ресурс]. URL: <http://theatrumundi.ru/material/tags/istoricheskij-reenektment/> (дата обращения: 15.10.2018).
84. *Энгельгардт В. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.-Л., 1924. Сб. 2. С. 69–105.
85. «Это было насилие» – зрительница о пощечине на спектакле в Петербурге [Электронный ресурс]. URL: <https://www.5-tv.ru/news/246010/eto-bylo-nasilie-zritelnica-oposecine-naspektakle-vpeterburge/> (дата обращения: 06.05.2019).

Библиография

1. *Абрамович Н. Я.* Христос Достоевского. М., 1914. URL: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=867> (дата обращения: 12.06.2016).
2. *Авдеенко Е. А.* Состязаясь с Омиром. «Евгений Онегин» как русский эпос. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.novchronic.ru/4518.htm> (дата обращения: 10.05.2017).
3. *Авдеенко Е. А.* О принципах гуманитарного образования. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/deti/o-principakh-gumanitarnogo-obrazovaniya-v-svyazi-s-izucheniem-geroicheskogo-ehposa> (дата обращения: 08.02.2018).
4. *Авдеенко Е. А.* Понятие «Жизнь» в последней главе романа «Евгений Онегин» [Электронный ресурс]. URL: <http://avdejenko.ru/projects/articles/chto-proishodit-s-vashei-dushoi> (дата обращения: 01.08.2017).
5. *Авдеенко Е. А.* Античная трагедия – школа богословской мысли [Электронный ресурс]. URL: <http://avdejenko.ru/projects/articles/chto-proishodit-s-vashei-dushoi> (дата обращения: 08.02.2018).
6. *Авдеенко Е. А., Московцева Н. И.* Сон Раскольникова: русская революция / Н. И. Московцева. «Преступление и наказание»: каинова печать и русская революция. М., 2014. – 292 с.
7. *Агеев Б.* Мягкий как свинец [Электронный ресурс]. URL: <http://rospisatel.ru/ageev-svinez.htm> (дата обращения: 11.04.2018).
8. *Агишева Нина.* Танцуй, Россия – и плачь, Европа. О премьере «Бориса Годунова» Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/profile/28638/blog/80810?v=1436872387&v=1436872387&v=1438779210&v=1461594623&v=1461594623&v=1461594623> (дата обращения: 05.03.2018).
9. *Агишева Н.* Князь тьмы на сцене «Ленкома». Сноб [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/107239> (дата обращения: 04.11.2016).
10. *Адамов Артюр.* Театр или сновидение // Антология французского театрального авангарда. – М. : ГИТИС, 1992. – 288 с.
11. *Адамович Г. В.* Собрание сочинения. Комментарии. СПб., 2000. – 757 с.
12. «Ак и человечество». Воронежский Камерный театр [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/obuv-kotoraya-potryasla-aka-ispasla-chelovechestvo/> (дата обращения: 19.09.2018).

13. *Алпатова И.* Девочка и смерть [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/devochka-i-smert/> (дата обращения: 08.05.2016).
14. *Анненский И.* Критическая проза // Избранное. М., 1987. – 592 с.
15. *Анастасий*, митрополит (Грибановский). Нравственный облик А. С. Пушкина // Мысли, извлеченные из статьи, написанной по случаю 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Anastasij_Gribanovskij/nravstvennyj-oblik-a-s-pushkina/ (дата обращения: 20.02.2019).
16. *Апокалипсис* смысла. Сборник работ западных философов XX–XXI вв. М., 2007. – 272 с.
17. *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. – 191 с.
18. *Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий).* Дух, душа, тело. СПб., 1995. – 112 с.
19. *Астафьев П. Е.* Философия нации и единство мировоззрения. – М. : Москва, 2000. – 544 с.
20. *Афиногенов А.* Избранное : в 2 т. Т. 2 : Письма, дневники. М., 1977. – 580 с.
21. *Бавильский Дмитрий.* «Лаборатория. Голем. Венская репетиция» Бориса Юхананова в «Школе драматического искусства» [Электронный ресурс]. URL: <http://you-mir.ru/laboratoriya-golem-venskaya-repetitsiya-borisa-yukhananova-v-shkole-dramaticheskogo-iskusstva> (дата обращения: 06.05.2019).
22. *Баженов А.* Там флейты Фебовой серебряные звуки, там и проклятых сребренников звон... / «Серебряный век» как отражение революции. [Электронный ресурс]. URL: <https://rospisatel.ru/bashenov1.htm> (дата обращения: 12.02.2018).
23. *Барба Э.* Бумажное каноэ: Трактат о театральной Антропологии. СПб., 2008. – 304 с.
24. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. – 470 с.
25. *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. – М. : Наука, 1983. – 352 с.
26. *Белов В. И.* Невозвратные годы. – СПб. : Политехника, 2005. – 192 с.
27. *Белов В.* Тяжесть креста // Белов В., Заболоцкий А. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. – М. : Советский писатель, 2002. – 175 с.
28. *Беляев Ю. Д.* Статьи о театре / сост., вступит. ст., комм. Ю. П. Рыбаковой. СПб., 2003. – 432 с.
29. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. – 608 с.
30. *Бердяев Н. А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М., 1991. – 199 с.
31. *Берман Николай.* Тюрьма на оба ваши дома [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm. (дата обращения: 01.06.2017).

32. *Берман Николай*. Интервью с Константином Богомоловым «Прошу у Табакова прощения за всё. И спасибо ему» [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2013/12/05/a_5785325.shtml (дата обращения: 01.06.2017).
33. *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М., 2018. – 528 с.
34. *Быстрицкий Е. К.* Конфликт культур и методология толерантности // Вопросы философии. 2011. № 9 [Электронный ресурс]. URL: http://bystrytsky.org/konflikt_vp.htm/ (дата обращения: 01.08.2017).
35. *Беседы К. С. Станиславского* в студии Большого театра в 1918–1922 гг. Записаны К. Е. Антаровой, изд. 2. М., 1947. – 180 с.
36. *Брауншвейг С.* Режиссер – творец, но не автор // Режиссерский театр от Б до Я: Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. – М. : Московский художественный театр, 2001. С. 40–51.
37. *Булгаков С.* Православие. Очерки учения Православной Церкви. М., 1991. – 416 с.
38. *Бунин И. А.* Окаянные дни. М., 1990. – 176 с.
39. *Быков Д. ЖД.* М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://rubook.org/book.php?book=108139&page=6> (дата обращения: 10.05.2017).
40. В спорах о театре : сб. статей. – М. : Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. – 199 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=67644&pg=2> (дата обращения: 10.09.2017).
41. *Вайль П., Генис А.* «Родная речь». Уроки изящной словесности. М., 1991. – 191 с.
42. *Верещагина Лена.* Маска, черная туалетная бумага, бар и овца: Кто и как делает иммерсивные спектакли [Электронный ресурс]. URL: <http://www.the-village.ru/village/business/story/262660-immersive-theatre> (дата обращения: 07.06.2017).
43. *Верещагина Е. С.* Деятельность зарубежных благотворительных фондов и некоммерческих организаций на юге Дальнего Востока России: 1992–2002 гг. Владивосток, 2005. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/deyatelnost-zarubezhnykh-blagotvoritelnykh-fondov-i-nekommercheskikh-organizatsii-na-yuge-da#ixzz5JHoholLO> (дата обращения: 26.03.2019).
44. *Волков С.* Поисковый театра Сергея Женовача [Электронный ресурс]. URL: <https://sti.ru/poiskovyy-teatr-sergeya-zhenovacha/> (дата обращения: 03.02.2018).
45. *Волков Н. Д.* Мейерхольд : в 2 т. – М.-Л. : Academia, 1929. Т. 1. 1874–1908. – 407 с.

46. *Галактионова В. Г.* Собр. соч. : в 3 т. : Проза. Публицистика. – М. : Русский Мирь, 2014–2015. Т. I : Восстание праха. – 656 с.; Т. II : От четырех ветров приди. – 702 с.; Т. III : Чаша врагу. – М. : КМК, 2018. – 607 с.
47. *Галеева Венера.* Топор есть только у психолога. Интервью с автором иммерсивного спектакля «Груз 300» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fontanka.ru/2019/04/03/087/> (дата обращения: 09.04.2019).
48. *Гениева Е. Ю.* Библиотека как центр межкультурной коммуникации. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.library.ru/1/recommend/publication/genieva.php> (дата обращения: 11.09.2017).
49. *Генисаретский О. И.* Культурно-антропологическая перспектива // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. Т. 2. – М. : АРГУС, 1992–1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.12.2017).
50. *Гинкас К. М.* Игры во флигеле. 25 лет спустя [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowtyz.ru/po-doroge-vpremera> (дата обращения: 07.08.2018).
51. *Грачев В.* О русской соборности [Электронный ресурс]. URL: <https://media.elitsy.ru/istorii/o-russkoj-sobornosti/> (дата обращения: 20.03.2018).
52. *Грачева Л. В.* Тренинг Участия : Методические рекомендации по организации тренинга психофизического аппарата актера, утвержденные к печати на заседании редакционно-издательского совета 6 февраля 1992 года / под ред. д-ра искусствоведения И. Б. Малочевской. СПб., 1992. – 52 с.
53. *Грачева Л. В.* Актерский тренинг. Теория и практика. СПб., 2003. – 168 с.
54. *Грачева Л. В.* Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2005. – 60 с.
55. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 1–14. – Выпуск 4. Реализм и идеализм в русской литературе. М., 1915. – 26 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004175155>. (дата обращения: 10.03.2019).
56. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. Вып. 1–14. – Выпуск 9. Русская литература в середине XIX века : Две статьи. М., 1915. – 72 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004175155> (дата обращения: 10.03.2019).
57. *Григорьев Ап.* Собр. соч. / под ред. В. Ф. Саводника. О национальном значении творчества А. Н. Островского. Две статьи. Вып. 11. – М., 1915. – 71 с. [Электронный ресурс]. URL: (дата обращения: 20.03.2019).

58. *Говорухина Ю. А.* Власть, запреты, нарушения без наказания в современной литературной критике [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/g13.html> (дата обращения: 11.12.2018).
59. *Горизонтальный театр.* Сайт «Золотой маски» [Электронный ресурс]. URL: theatretimes.ru/g (дата обращения: 11.04.2018).
60. *Гройс Б.* За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena/> (дата обращения: 11.04.2018).
61. *Гройс Борис.* Политика поэтики. М., 2010. – 400 с.
62. *Гудков Л.* «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Неприкосновенный запас. М., 2005. № 2–3 (40–41) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/nz/2005/2/gu5.html> (дата обращения: 14.12.2017).
63. *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.
64. *Гюнтер Ханс.* Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон / под ред. Е. Добренко и Х. Понтера. – СПб. : Академический проект, 2000. – 285 с.
65. *Давыдов А.* Русские писатели против русской литературы / Предисловие автора // Неполитический либерализм в России. М., 2012. – 644 с.
66. *Давыдова М.* Не.русский психологический театр / Все, что вы хотите знать об Авиньоне-2012 и о том, почему нас там нет [Электронный ресурс]. URL: [HTTP://WWW.COLTA.RU/ARTICLES/THEATRE/1163](http://WWW.COLTA.RU/ARTICLES/THEATRE/1163) (дата обращения: 20.09.2018).
67. *Давыдова М.* Наша главная скрепа. О том, как классика стала столпом и утверждением нынешнего режима [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/6638-nasha-glavnaya-skrepa> (дата обращения: 20.02.2017).
68. *Давыдова М.* Мы должны перестать думать националистически. Интервью газете «Штандарт» от 6 марта 2016 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/marina-davydova> (дата обращения: 14.10.2018).
69. *Давыдова М.* Купи слона! Что такое новая процессуальность, и как смотреть «Золотого осла» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/15284-kupi-slona?page=69> (дата обращения: 20.11.2018).
70. *Давыдова М.* Современный актер в современном театре. Лекция в МХТ. Июнь, 2015 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/theatre> (дата обращения: 12.05.2017).

71. *Давыдова М.* Карамазовы и ад [Электронный ресурс]. URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/1359?fb_action_ids=10201031586451906&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multili. (дата обращения: 07.07.2017).
72. *Должанский Р.* Исступление режима. «Борис Годунов» в постановке Константина Богомолова [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения: 22.06.2017).
73. *Должанский Р.* Блуждающая пьеса / «Поле» Павла Пряжко в петербургском театре Post [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2912795> (дата обращения: 19.06.2018).
74. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы : роман [Электронный ресурс]. URL: <http://ilibrary.ru/text/1199/p.48/index.html> (дата обращения: 21.03.2018).
75. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990. – Т. 21. – 1980. [Электронный ресурс]. URL: <http://fantlab.ru/series1675> (дата обращения: 13.12.2016).
76. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990. – Т. 27. – 1984 [Электронный ресурс]. URL: <http://fantlab.ru/series1675> (дата обращения: 13.12.2016).
77. Достоевский и театр. Л., 1983. – 510 с.
78. *Достоевский Ф. М.* в русской критике. М., 1956. – 471 с.
79. *Дудукина Л.* Обувь, которая потрясла Ака и спасла человечество // Петербургский театральный журнал. 2015. Сентябрь [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/obuv-kotoraya-potryasla-aka-ispasla-chelovechestvo/> (дата обращения: 20.01.2019).
80. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX веках. М., 2003. – 1056 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/v-gornile-sommenij/38/> (дата обращения: 20.04.2017).
81. *Еврешнов Н. Н.* Театр для себя // Демон театральности. – М.-СПб. : Летний сад, 2002. – С. 130–316.
82. *Егоров Б. Ф.* Петрашевы. Л., 1998. – 258 с.
83. *Егоров Б. Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007. – 416 с.
84. *Егошина Ольга.* Туфли на покойника // Новые известия. 2014. 19 ноябр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2014-11-19/210566-tufli-na- pokojnika.html> (дата обращения: 10.04.2018).
85. *Егошина О.* Поговорим о странностях убийства // Новые Известия. 2015. 23 ноябр. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowtyz.ru/olga-egoshina-pogovorim-o-strannostiya> (дата обращения: 11.09.2016).

86. *Ерохин Александр*. «Не все то, что говорится на русском языке, есть русское искусство». Беседа с режиссером-постановщиком спектакля «Бабилей» [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/aleksandr_erohin_ne_vse_to_chno_govoritsya_na_russkom_yazike_est_russkoe_iskusstvo_2008-06-16.htm (дата обращения: 20.04.2019).
87. *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. [Электронный ресурс]. URL: http://jesaulov.narod.ru/Code/sobornost_text_8.html (дата обращения: 08.05.2017).
88. *Есаулов И. А.* Духовная традиция в русской литературе [Электронный ресурс]. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1220&id=930&view=print (дата обращения: 14.04.2017).
89. *Есаулов И. А.* Русская классика. Новое понимание [Электронный ресурс]. URL: <http://esaulov.net/wp-content/uploads/2012/04/Esaulov-Russkaja-Klassika-Novoe-Ponimanie-Glava-7.pdf> (дата обращения: 03.07.2017).
90. *Ерофеев В. В.* Энциклопедия русской души. М., 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=58869&p=1> (дата обращения: 10.06.2017).
91. *Жеребин А. И.* Интерпретация литературного произведения в инокультурном контексте. СПб., 2013. – 35 с.
92. *Жил-был художник...* не один / Фрески на улицах Боровска Владимира Овчинникова [Электронный ресурс]. URL: <https://travel-russia.livejournal.com/469316.html> (дата обращения: 09.09.2017).
93. *Заславский Г.* Вчерашние хохмы. Премьера спектакля «Борис Годунов» в Ленком [Электронный ресурс]. URL: http://www.smotr.ru/2014/2014_lenkom_bg.htm (дата обращения: 07.05.2017).
94. *Зонтаг С.* Мысль как страсть. Избр. эссе 1960–1970-х годов / сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина. М., 1997. – С. 82–94.
95. *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. Л. : Искусство, 1976. [Электронный ресурс]. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Zolotnitsky/Zori/> (дата обращения: 10.04.2017).
96. *Зоркая Н. М.* Дни Турбиных // Театр. 1967. № 2. С. 14–21.
97. *Иванов А.* Последний патриот. Интервью с писателем. [Электронный ресурс]. URL: <http://story.ru/istorii-znamenitostej/obstoyatelstvazhizni/posledniy-patriot/> (дата обращения: 17.09.2018).
98. *Иванов В. И.* Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974–1987. Т. 2. – 852 с.
99. *Ильин Н. П.* Философские проблемы культурно-исторической памяти. Часть 1 // Культурологический журнал. 2017. № 3 (29) [Электронный ресурс]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/414.html&j_id=32 (дата обращения: 03.09.2018).

100. *Ильин Н. П.* Философские проблемы культурно-исторической памяти. Часть 2 // Культурологический журнал. 2017. № 4 (30) [Электронный ресурс]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/421.html&j_id=33 (дата обращения: 03.09.2018).
101. *Ильин Н. П.* Формирование основных типов национальной идеологии от М. В. Ломоносова до Н. Я. Данилевского // Патриотизм и национализм как факторы российской истории (конец XVIII в. – 1991 г.): коллективная монография / отв. ред. В. В. Журавлев. – М.: Политическая энциклопедия, 2015. – 783 с.
102. *Ильин Н. П.* «Душа всего дороже...»: О жизни и творчестве П. Е. Астафьева. (1846–1893) [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.ru/statii/2005/ilin_astaf.php (дата обращения: 13.06.2019).
103. *Ильин Н. П.* Воспоминания о будущем: русская национальная революция. «Русские духовные силы: где они?». Роковой вопрос Николая Страхова // Философская культура. Журнал русской интеллигенции. 2006. № 3 (январь – июнь). С. 177–205.
104. *Ильин Н. П.* Отравленная льдина. Очерк жизни и мысли П. Я. Чаадаева // Родная Кубань. 2017. № 4. С. 72–81; 2018. № 1. С. 70–83; 2018. № 2. С. 78–85.
105. *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. – М.: Айрис-Пресс, 2008. – 607 с.
106. *Ильин Н. П.* Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского (1918–1942) // Русское самосознание. Философско-исторический журнал. 1995. № 2. С. 7–64.
107. Иммерсивный театр как новейшее из искусств. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3131814> (дата обращения: 23.01.2019).
108. *Иммерсивный театр современности.* [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=882853> (дата обращения: 12.03.2019).
109. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 552 с.
110. *Иное.* Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. – М.: АРГУС, 1992–1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 08.06.2017).
111. *Исаева Наталья.* Театр и его сумерки / Ханс-Тис Леман Постдраматический театр // Театр. 2013. № 10. [Электронный ресурс]. URL: otheatre.info/issues/2013-10 (дата обращения: 01.02.2017).
112. *Иоани (Маслов),* схиархимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996. – 1180 с.
113. «История государства Российского» / Спектакль московского Театра.doc [Электронный ресурс]. URL: <http://teatrdoc.ru/events.php?id=108> (дата обращения: 04.05.2018).

114. *История советского театра: Очерки развития* / гл. редактор В. Е. Рафалович. Т. 1.: Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма : 1917–1921. Л., 1933. – 403 с.
115. *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997. – 480 с.
116. *Кавелин К. Д.* Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. М., 1989. – 653 с.
117. *Казин А. Л.* Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб., 2000. – 429 с.
118. *Калашиников Ю. С.* Театральная этика Станиславского. – М. : ВТО, 1972. – 147 с.
119. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 1. СПб., 2016. – 332 с.
120. *Калягин Н. И.* Чтения о русской поэзии. Книга 2. СПб., 2016. – 324 с.
121. *Кара-Мурза А. А.* «Новое варварство» как проблема российской цивилизации. – М. : ИФ РАН, 1995. – 211 с.
122. *Карась А.* Интервью: «Рождение театра из духа истории и обратно: как театроведение исчезло, и мы этого не заметили» [Электронный ресурс]. URL: <https://antikvar.ua/rozhdenie-teatra-iz-duha-istorii-i-obratno/?fbclid=IwAR2zWSA-hXPmNxcdwoJL7udih0L3tak9Qq8hB-1mqV4b74ACDLnM9bAvDhI> (дата обращения: 24.02.2019).
123. *Карнозова Л., Рац М.* Читая Сороса (К характеристике культурно-исторической ситуации) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fondgp.ru/lib/journals/vm/1992/1-2/v921krz0> (дата обращения: 20.06.2017).
124. *Карякин Ю. Ф.* Самообман Раскольникова. М., 1976. – 164 с.
125. *Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. – 336 с.
126. *Касьянова К.* Представляем ли мы, русские, нацию? // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания : в 4 кн. Т. 1. – М. : АРГУС, 1992–1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.12.2017).
127. *Кибальник С.* Александр Михайлович Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры» // Звезда. 2008. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/zvezda/2008/2/ki12.html> (дата обращения: 22.02.2019).
128. *Кирильцева Виктория.* Постигая реальность: 5 шокирующих женщин-художниц [Электронный ресурс]. URL: <https://lady.tut.by/news/inspiration/545873.html> (дата обращения: 09.06.2018). *Алексей, Анастасия.* Технологии в театре: от VR-очков до гироскутеров. [Электронный ресурс]. URL: <https://daily.afisha.ru/brain/8312-tehnologii-v-teatre-ot-vr-ochkov-do-giroskuterov/> (дата обращения: 04.06.2018).

129. *Клейн Л. С.* Воскреше [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nordic-land.com/node/5994> (дата обращения: 24.03.2019).
130. *Кожин В. В.* «Преступление и наказание» Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 107–186.
131. *Козин Н. Г.* Идентификация во имя России [Электронный ресурс]. URL: <https://fil.wikireading.ru/62202> (дата обращения: 11.09.2017).
132. *Кокшенева К. А.* Русский театр. Возвращение к себе // Раскольники и собиратели. М., 1990. – 110 с.
133. *Кокшенева К. А.* Зритель театра революционной эпохи. 1917–1924. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985. – 185 с.
134. *Кокшенева Капитолина.* Дело Тангейзера / Как спектакль Новосибирского театра вывел народ на улицу [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/delo_tangejzera_956.htm (дата обращения 30.04.2019).
135. *Кокшенева Капитолина.* «Театр на повети». О современных театральных формах и проблемах крестьянского самоуправления [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stoletie.ru/> (дата обращения: 28.04.2019).
136. *Кокшенева Капитолина.* Все живое имеет свое место, свою землю, свою почву / Новая культурная политика, или «человек наследующий» [Электронный ресурс]. URL: https://svpressa.ru/blogs/article/188125/?fbclid=IwAR2qf_mZHx9RMAogEFdvfToHnzi9txhmUwEuvm05CGH7mNsohfmLu4l0VA8 (дата обращения: 17.01.2019).
137. *Кокшенева К. А.* Русская критика. – М. : ПоРог, 2007. – 489 с.
138. *Кокшенева К. А.* С красной строки. – М. : У Никитских ворот, 2015. – 512 с.
139. *Кокшенева Капитолина.* Могучий пугает. «Губернатор» Л. Андреева на сцене БДТ. Теж. А Могучий [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/>.
140. *Кокшенева Капитолина.* Чехов нашего времени. («Вишневый сад». Режиссер С. Афанасьев.) [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/chehov-nashego-vremeni/>.
141. *Кокшенева Капитолина.* Три сестры и король Лир. Часть 1. («Король лир». Режиссер Д. Бокурадзе. Театр-студия «Грань») [Электронный ресурс]. URL: http://koksheneva.ru/posts/tri_sestri_i_korol_lir_p1/.
142. *Кокшенева Капитолина.* Три сестры и король Лир. Часть 2. («Король лир». Режиссер Д. Бокурадзе. Театр-студия «Грань») [Электронный ресурс]. URL: http://koksheneva.ru/posts/tri_sestri_i_korol_lir_p2/.
143. *Кокшенева Капитолина.* Преступление и наказание. XX век. «Живи и помни» В. Распутина. Театр «Мастерская» СПб., режиссер Григорий Козлов [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/prestuplenie-i-nakazanie-20-vek/>.

144. *Кокшенева Капитолина*. О роковой страсти и лени мыслить. «Гроза» А. Н. Островского. Режиссер Даниил Безносков [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/o-rokovoii-strasti-i-leni-mislit/>.
145. *Кокшенева Капитолина*. Без Креста. Достоевский на современной сцене [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/>.
146. *Кокшенева Капитолина*. Критики истоптали башмаки. О спектаклях VI международного фестиваля-лаборатории «Человек театра» (Челябинск) [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/kritiki-istoptali-bashmaki/>.
147. *Кокшенева Капитолина*. Театр Истории (интервью для «Родной Кубани» [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/teatr-istorii/>.
148. *Кокшенева Капитолина*. Спектакль эконома класса. Питер Брук на гастролях в Москве [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/spektakl-ekonom-klassa/>.
149. *Кокшенева Капитолина*. Облаченные в радость. Спектакль Егора Перегудова по роману Маркеса «Сто лет одиночества» [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/oblachennii-v-radost/>.
150. *Кокшенева Капитолина*. Сильная моя родина. Театральный фестиваль «Лики» на сцене Северного драматического театра (г. Тара) [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/silnaya-moya-rodina/>.
151. *Кокшенева Капитолина*. Челябинский дневник. О спектаклях V-го международного фестиваля-лаборатории «CHELOVEK TEATRA» (Челябинск) [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/chelyabinskiy-dnevnik/>.
152. *Кокшенева Капитолина*. Прилепин-Дель-Сиворин. Спектакль театральной студии «Предел». Режиссер Владимир Дель Скопин [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/prilepin-del-sivorin/>.
153. *Кокшенева Капитолина*. Золотая маска. Маска правды и умолчаний [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/zolotaya-mask-mask-pravdy-i-umolchaniy/>.
154. *Кокшенева Капитолина*. Золотая маска. Лев Додин. «Гамлет» в МДТ [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/zolotaya-mask-lev-dodin/>.
155. *Кокшенева Капитолина*. Вологодская маска 2016. О спектаклях XIII Международного театрального фестиваля «Голоса истории» (Вологда) [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/chelovek-nasledujushchij/>.
156. *Кокшенева Капитолина*. Сферы чеховского мира. «Три сестры» Т. Кулябина [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/spheri-chehovskogo-mira/>.

157. *Кокшенева Капитолина*. Рутинный спектакль. «Князь». Реж. К. Богомолова на сцене Театра ленинского комсомола [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/rutinnii-spektakl/>.
158. *Кокшенева Капитолина*. Ты пойми нас, а не то мы поймете тебя! «Новая драма» на сцене Театра Армии [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/ti-poimi-nas-a-ne-to-mi-tebya-poimem/>.
159. *Кокшенева Капитолина*. Три нимфетки и насилие. Часть 1. «Три сестры» А. Чехова на сцене Александринского театра. Реж. А. Жолдак. [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/tri-nimfetki-i-nasilie-1/>.
160. *Кокшенева Капитолина*. Три нимфетки и насилие. Часть 2. «Три сестры» А. Чехова на сцене Александринского театра. Реж. А. Жолдак [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/tri-nimfetki-i-nasilie-2/>.
161. *Кокшенева Капитолина*. Режиссура Волкострелова по словам Пряжко, или Дайте свободу зрителю! Спб., «Эрарта» [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/rejissura-volkostrelova-po-slovam-prujko/>.
162. *Капитолина Кокшенева*. Генномодифицированный театр. Театр на Таганке. «Золотой дракон» Роланда Шиммельпфеннига [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/gennomodificirovanniy-teatr/>.
163. *Кокшенева Капитолина*. Он и Она. Русский роман. Театр им. Маяковского. Реж. М. Карбаускис [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/on-i-ona-russkiy-roman/>.
164. *Кокшенева Капитолина*. Катастрофическая искренность ветхого человека. «Пьяные» на сцене БДТ. Режиссер Андрей Могучий [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/katastroficheskaya-iskrennost-vethogo-cheloveka/>.
165. *Кокшенева Капитолина*. Черная дыра. «Утиная охота» А. Вампилова в «Et Cetera». Реж. Владимир Панков [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/chernaya-drama/>.
166. *Кокшенева Капитолина*. Стансы постоянству: русское барокко Римаса Туминаса. – «Минетти» Т. Бернхарда, Театр имени Евгения Вахтангова [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/minetti/>.
167. *Кокшенева Капитолина*. Мировой культурный интернат. Принципы Пост-театра и пост-культуры. Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/kulturniy-internat/>.
168. *Кокшенева Капитолина*. Мировой культурный интернат. Гетто наизнанку. Часть 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/kulturniy-internat-2/>.

169. *Кокшенева Капитолина*. Мост над грязью. Фестиваль «Видеть звук» [Электронный ресурс]. URL: <http://koksheneva.ru/posts/bridge-over-mud/>.
170. *Кокшенева Капитолина*. Русский против русского. «Царь Федор Иоаннович» в театре русской драмы «Камерная сцена» [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/russkij_protiv_russkogo_772.htm.
171. *Кокшенева Капитолина*. Непрочитанный Достоевский. Фильм-сериал «Бесы» Владимира Хотиненко [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/neprochitannyj_dostojevskij_598.htm.
172. *Кокшенева Капитолина*. Страна гудит. Заметки о нашумевшем фильме «Матильда», которого никто не видел [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/vzglyad/strana_gudit_111.htm.
173. *Кокшенева Капитолина*. Власть – не сласть. Об уникальном «Театре на повети» в Историко-этнографическом музее «Семёново» [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/vlast_ne_slast_183.htm.
174. *Кокшенева Капитолина*. Гиль в Ленкоме. О спектакле «Борис Годунов» реж. К. Богомолова [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/gil_v_lenkome_288.htm.
175. *Кокшенева Капитолина*. Осторожно, дети! Нужны ли Калужский ТЮЗ: нужны ли «новации» театру для детей? [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/ostorozhno_deti_131.htm.
176. *Кокшенева Капитолина*. О чем тоскуем? Спектакль-экскурсия «Гиперборея. Плато Путорана» Норильского Заполярного театра драмы [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/o_chem_toskujem_903.htm.
177. *Кокшенева К. А.* «Бегство в картину Дали» (О романе А. Потёмкина «Соло Моно») // Александр Потёмкин. Соло Моно. М., 2017. С. 3–11.
178. *Кокшенева К. А.* Актуализация классики на современной сцене // Судьбы русской духовной традиции : в 4 т. СПб., 2018. – Т. 4. С. 376–406.
179. *Кокшенева К. А.* «Театральный Октябрь» и концептуальный раскол художественной интеллигенции. 1917–1921 / Сборник «Философия творчества». Институт философии РАН. М., 2018. С. 343–361.
180. *Кокшенева К. А.* «Театральный Октябрь»: концептуальный раскол художественной интеллигенции 1917–1921 // Культурное наследие России. 2018. № 1. С. 86–95.
181. *Кокшенева К. А.* Без креста. Достоевский на современной сцене // ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.) :

- сборник научных работ. – Москва, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. М., 2017. С. 465–480.
182. *Коптев Л. Н.* Станиславский о «человеческом духе роли» [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19128996> (дата обращения: 12.03.2019).
183. *Кореньяко В. А.* Этнонационализм, квазиисториография и академическая наука [Электронный ресурс]. URL: https://istorex.ru/page/korenyako_va_etnonatsionalizm_kvaziistoriografiya_i_akademicheskaya_nauka (дата обращения: 24.03.2019).
184. *Короткевич Е.* Сладострастие до воспаления [Электронный ресурс]. URL: <http://teatroveda.net/soprotivlenie/1> (дата обращения: 14.12.2016).
185. *Костерина А. Б.* История и метафизика русского театра : монография. – Екатеринбург : Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. – 311 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/55826982-A-b-kosterina-istoriya-i-metafizika-russkogo-teatra.html> (дата обращения: 15.06.2017).
186. *Кречетова Р. П.* Станиславский. – М. : Молодая гвардия, 2013. – 481 с.
187. *Кротов С., Кошкин С.* Город Киржач в период назревания революции. В кн.: Киржач. Очерк истории Ярославль, 1975 [Электронный ресурс]. URL: <http://lubovbezusl.ru/publ/istorija/kirzhach/i/72-1-0-3392> (дата обращения: 17.11.2018).
188. *Куда идет российская культура? Круглый стол: СПбГУП и Институт философии РАН. – 2010* [Электронный ресурс]. URL: http://vphil.ru/index.php?id=200&option=com_content&task=view (дата обращения: 14.11.2018).
189. *Кукулин И. В.* Внутренняя постколониализация: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-х – 2000-х годов // Политическая концептология. 2013. № 2. С. 149–185.
190. *Культурные институции как лидеры в развитии общества / Участники: З. Трегулова, генеральный директор Третьяковской галереи и Мартин Рот директор Victoria and Albert Museum, Лондон* [Электронный ресурс]. URL: http://mirznanii.com/v/2mSk6iz_at8-230139/ (дата обращения: 25.10.2018).
191. *Кулябин Т.* «Тангейзер»: перезагрузка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ksonline.ru/stats/-/id/3678/> (дата обращения: 11.04.2018).
192. *Кулябин Т.* «У нас очень талантливые люди, но мы не свободны» Интервью. [Электронный ресурс]. URL: <http://theatretimes.ru/u-nas-ochen-talantlivye-lyudi-no-my-ne> (дата обращения: 22.05.2017).

193. *Курбатов В. Я.* Читатель ищет мысли и правды [Электронный ресурс]. URL: http://www.stoletie.ru/kultura/valentin_kurbatov_chitateleshhet_mysli_i_pravdy_216.htm?fbclid=IwAR0yVPbSStdX1UJQmz0LbVIC9a88nYdqIMqmBoVBluETgBAq1EMPV9MCCFs (дата обращения: 12.12.2018).
194. *Кургина С.* Русский вопрос и институт будущего // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. М., 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/kurgin.htm/kurgin.htm> (дата обращения: 08.02.2017).
195. *Крыжицкий Г. К.* О системе Станиславского. М., 1955. – 95 с.
196. *Лазарев В. В.* Соборность // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0178cc6530a5c64973161178> (дата обращения: 08.05.2017).
197. *Леман Ханс-Тис.* Постдраматический театр. М., 2013. – 312 с.
198. *Леонтьев К. Н.* Византизм и славянство [Электронный ресурс]. URL: https://dom-knig.com/read_439172-6 (дата обращения: 13.07.2018).
199. Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского : в 3 т. СПб., 1993–1995.
200. *Лихачёв Д. С.* Избранное: мысли о жизни, истории, культуре. М., 2006. – 336 с.
201. *Лихачёв Д. С.* Земля родная. М., 1983. – 256 с.
202. *Лихачёв Д. С.* Декларация прав культуры [Электронный ресурс]. URL: <https://vologda.tiu.ru/Derevyannye-sadovye-kacheli.html> (дата обращения: 12.05.2019).
203. *Лобанов М. П.* На передовой. Опыт духовной биографии // Наш современник. 2002. № 4 [Электронный ресурс]. URL: https://www.ereading.club/bookreader.php/138735/Nash_Sovremennik_2002_%2304.html (дата обращения: 20.08.2018).
204. *Лобанов М. П.* Островский. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 587 с. [Электронный ресурс] URL: <https://detectivebooks.net/book/40521968/?page=1> (дата обращения: 18.07.2018).
205. *Лоргус А.* Православная антропология : курс лекций. Вып. 1. М. : Граф-Пресс, 2003. С. 5–23.
206. *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М, 1990. – 656 с.
207. *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. Киев : Общество любителей православной литературы. Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2004. – 430 с.
208. *Лосский Н. О.* Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк, 1953. – 406 с.

209. *Лотман Ю. М.* СПб. : Искусство, 1994. – 484 с.
210. *Мандельштам О.* Соб. соч. : в 4 т. Т. 4. Письма. М., 1999. [Электронный ресурс]. URL: https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_4/01letters/4_215.htm (дата обращения: 07.02.2017).
211. *Матвиенко Кристина.* Час, когда мы не знали друг о друге, прошел (Социальный театр в Дос-традиции) // Театр. 2016. № 24–25. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/chas-kogda-my-ne-znali-drug-o-druge-proshel-sotsialnyj-teatr-v-doc-traditsii/> (дата обращения: 23.08.2018).
212. *Маяковский В. В.* Открытое письмо рабочим // Пол. собр. соч. : в 13 т. М., 1959, Т. 12. С. 8–9.
213. Международный Фонд «Культурная инициатива» (Фонд Сороса). Документы. 1987–1990 [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/77/433/15424.php> (дата обращения: 19.06.2018).
214. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. 1891–1917 гг. : в 2 ч. – М. : Искусство, 1968. Ч. 1 (1891–1917). – 350 с.
215. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. – М. : Искусство, 1968. Ч. 2 (1917–1939). – 643 с.
216. *Меньшиков М. О.* Выше свободы [Электронный ресурс]. URL: <http://lindex-ru.org/Lindex3/Text/menshikov/5520.htm> (дата обращения: 01.07.2017).
217. *Минаков А. Ю.* Русский консерватизм в первой четверти XIX века. Воронеж, 2011. – 560 с.
218. *Митрофанов Алексей.* Народные дома: серьезное улучшение душевного быта [Электронный ресурс]. URL: <https://www.miloserdie.ru/article/narodnye-doma-sereznye-uluchsheniya-dushevno-go-byta/> (дата обращения: 11.03.2017).
219. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1919–1943. Ч. 1 : 1919–1930 / сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. К сезонам и прим. О. А. Радищевой. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 438 с.
220. *Мукаржовский Я.* К современному состоянию теории театра // Исследования по эстетике и теории искусства / пер. с чешск. В. А. Каменской. – М. : Искусство, 1994. С. 368–386.
221. *Мухина Ада.* (А)социальный театр и его имена // Театр. 2016. № 24–25 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena/> (дата обращения: 22.10.2018).
222. *Нарочницкая Н. А.* Россия и русские в мировой истории. 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dorogadomoj.com/dr924nar.html#10> (дата обращения: 01.08.2017).
223. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради. 1860–1881. М., ИМЛИ 1971. – 727 с.

224. Национальные истории в советском и постсоветских государствах / под редакцией К. Аймермахера, Г. Бордюгова. Предисловие. Изд. 2-е, испр. и дополн. – М. : Фонд Фридриха Науманна, 2003. – 432 с.
225. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма : в 2 т. – М. : Искусство, 1979. Т. 1 : 1879–1909 / сост., вст. ст. В. Я. Виленкина, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьёвой, Л. М. Фрейдкиной. – 608 с.
226. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма : в 2 т. – М. : Искусство, 1979. Т. 2 : 1910–1943 / сост., вст. ст. В. Я. Виленкина, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьёвой, Л. М. Фрейдкиной. – 742 с.
227. *Немцев Сергей, Шендерова Алла.* Снимите это немедленно! Что и за что у нас пытаются запретить // Театр. 2013. №11–12 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/cnimate-eto-nemedlenno-chto-i-nbsp-za-nbsp-chto-u-nbsp-nas-pytayutsya-zapretit/> (дата обращения: 20.10.2017).
228. *Новосельцев Анатолий.* Мир истории или миф истории? // Вопросы истории. 1993. № 1. С. 23–31.
229. Новый патриотический театр: маузер, духовность, позитив («Культурный шок» на радио «Эхо Москвы» с участием М. Давыдовой и А. Гельмана от 09 декабря 2018) [Электронный ресурс]. URL: <https://echo.msk.ru/programs/kulshok/2330123-echo/> (дата обращения: 12.12.2018).
230. *Обнинский В.* Полгода русской революции : сборник материалов к истории русской революции, октябрь 1905 – апрель 1906. М., 1906, – 201 с.
231. Онлайн словари и энциклопедии [Электронный ресурс]. URL: dic.academic.ru (дата обращения: 21.04.2017).
232. Опросные листы. Анкеты зрителей с отзывами по постановке драмы Э. Верхарна «Зори» // ЦГАЛИ. Ф. 963, оп. 1. Ед. хр. 9/1.
233. *Орлова. И. Б.* Этнизация исторического знания [Электронный ресурс]. URL: http://moskvam.ru/publications/publication_334.html (дата обращения: 22.04.2017).
234. *Островский А. Н.* Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/zapiska-o-polozhenii-dramaticheskogo-iskusstva-v-nastoyaschee-vremya.htm> (дата обращения: 20.02.2019).
235. *Островский А. Н.* Автобиографическая заметка [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/o-prichinah-upadka-dramaticheskogo-teatra-v-moskve.htm> (дата обращения: 22.02.2019).

236. *Островский А. Н.* О причинах упадка драматического театра в Москве [Электронный ресурс]. URL: <http://ostrovskiy.lit-info.ru/ostrovskiy/public/stati-o-teatre/o-prichinah-upadka-dramaticheskogo-teatra-v-moskve.htm> (дата обращения: 20.02.2019).
237. О театре. Временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сб. статей. – Л. : Academia, 1926. – 151 с. [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/O_teatre/O_teatre_1/#_Тос261969423 (дата обращения: 23.03.2017)
238. Отчет о 15-ти летней деятельности Фонд Сороса в России // Фонд Сороса. Институт «Открытое общество» : Годовой отчет, 2002. – 172 с.
239. *Пави П.* Словарь театра. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
240. *Пажитнов Л.* О театральной этике Станиславского // Станиславский в меняющемся мире : сб. материалов Междунар. симпоз., 27 февр. – 10 марта 1989 г. – М. : Благотвор. Фонд Станиславского, 1994. С. 80–91.
241. *Панарин А. С.* Народ без элиты. М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.readanywhere.ru/panarin-aleksandr-sergeevich/books/narod-bez-elity/16182/Trial> (дата обращения: 12.11.2017).
242. *Панарин А. С.* Искушение глобализмом. – М. : Русский национальный фонд, 2000. – 381 с.
243. *Панченко А. М.* О русской истории и культуре. СПб., 2000. – 464 с.
244. Патриотизм и национализм как факторы российской истории (конец XVIII в. – 1991 г.) : коллективная монография / отв. ред. В. В. Журавлев. – М. : Политическая энциклопедия, 2015. – 783 с.
245. *Пахомова Я. И.* Особенности развития современного театрального процесса в России конца XX – начала XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/osobennosti-razvitiya-sovremenного-teatralного-protsessа-v-rossii-kontsa-xx-nachala-xxi-v> (дата обращения: 11.04.2017).
246. *Письмо* Белинского В. Г. к В. П. Боткину от 13 апреля 1842 года [Электронный ресурс]. URL: <http://poesias.ru/letters/belinskii-vissarion-grererpiska/pismo-10122.shtml> (дата обращения: 04.02.2019).
247. Право на судьбу [Электронный ресурс]. URL: <https://www.semenkovo.ru/ru/projects/pravo-na-sudbu> (дата обращения: 26.11.2018).
248. *Пришвин М. М.* (1873–1954). Дневники. М., 1990. – 480 с.
249. *Пришвина В. Д.* Невидимый град. М., 2003. – 430 с.
250. Полный церковнославянский словарь (ПЦСС) / сост. Г. Дьяченко. – М. : Издательский отдел Московской Патриархата, 1993. – 1120 с.
251. *Попов А. Д.* – Станиславскому К. С. / Из письма 7 апреля 1918 г. – Музей МХАТ, арх. К. С., № 9864.

252. *Протасова Анна*. Странный «Крым» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/blog/obshchestvo/strannyu-krym/> (дата обращения: 24.10.2018).
253. *Прохоров Г. М.* Духовные повороты в истории России // Русский Мир. Альманах. 2016. № 10. С. 187–195.
254. *Прохорова И.* Рабство как культурная память и интеллектуальное наследие [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7683#sthash.LweEvBhR.dpuf> (дата обращения: 10.03.2017).
255. Радикальное искусство: раздражай и властвуй [Электронный ресурс]. URL: <http://luna-info.ru/discourse/radical-art/> (дата обращения: 18.01.2019).
256. Радикальное искусство. Какие акции устраивали предшественники художника Петра Павленского [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2015/11/11/radikalnoe-iskusstvo> (дата обращения: 11.03.2017).
257. *Разувалова А. И.* Писатели-«деревенщики» в поисках оппонента: эстетика конфронтации и этика солидарности // Новое литературное обозрение. 2013. № 1 (119) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3245> (дата обращения: 18.04.2016).
258. *Рансьер Жак*. Эмансипированный зритель. Н. Новгород, 2018. – 128 с.
259. *Розанов В. В.* Перед Сахарной // Религия. Философия. Культура. – М.: Республика. 1992. – 399 с.
260. *Романов А. А.* Последнее счастье. Поэзия. Проза. Думы. Вологда, 2003. – 263 с.
261. *Руднев П. А.* Комментарий ко Дню Победы [Электронный ресурс]. URL: <https://www.facebook.com/alsolntseva/posts/1322205164514768> (дата обращения: 12.10.2018).
262. *Руднев П.* Нижегородский Кремль против капитализма. [Электронный ресурс] URL: <HTTP://OS.COLTA.RU/THEATRE/EVENTS/DETAILS/31736/?EXPAND=YES#EXPAND> (дата обращения: 11.09.2018).
263. *Руднев Павел*. О спектакле «24+» Театра.doc [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall897283_5221 (дата обращения: 05.05.2019).
264. *Рудницкий К.* Приключения идей (Ф. М. Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х) // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 426–441.
265. Русский вопрос : сб. статей. – М. : ИСПИ РАН, 2007. – 284 с.
266. *Самутиной И. В.* Современное европейского кино и идея культуры («прошлого»). М., 2003. – 29 с.
267. *Седакова О. А.* Свобода как эсхатологическая реальность / Собр. соч. : в 4 т. М., 2010. Т. 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/264> (дата обращения: 12.07.2017).

268. *Седакова О. А.* Вопрос о человеке в современной секулярной культуре [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/872> (дата обращения: 25.07.2017).
269. *Седакова О. А.* Свобода как эсхатологическая реальность. [Электронный ресурс]. URL: <http://olgasedakova.com/Moralia/264> (дата обращения: 15.07.2017).
270. *Скрышников Р. Г.* Святители и власти. Л., 1990 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=197017&p=12> (дата обращения: 20.02.2019).
271. *Слободчиков В. И.* Христианская психология в системе психологического знания // Психология. 2007. Т. 4. № 2. С. 90–97 [Электронный ресурс]. URL: https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216438449/Slobodchikov_4-02pp90-97.pdf (дата обращения: 20.07.2017).
272. *Сталин И.* О некоторых вопросах истории большевизма. Письмо в редакцию журнала «Пролетарская литература» // Соч. М., 1951. Т. 13. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.docme.ru/doc/1139033/stalin-i.v.-polnoe-sobranie-sochinenij--t.13>. (дата обращения: 18.10.2018).
273. *Солнцева Алена.* Традиционно обиженные. О том, почему в России боятся новизны и сложности [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/6619449.shtml> (дата обращения: 11.04.2017).
274. *Соловьёва И. Н.* Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. – М. : МХТ, 2007. – 671 с. [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Soloviova/life_idea/ (дата обращения: 15.06.2017).
275. *Соловьёва И.* Религия Станиславского // Станиславский в меняющемся мире = Stanislavsky in a changing world : сб. материалов Междунар. симпоз. 27 февр. – 10 марта 1989 г. – М. : Благотвор. Фонд Станиславского, 1994. – 367 с.
276. *Сорос Дж.* Советская система: к открытому обществу. – М. : Изд. полит. лит-ры, 1991. – 224 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://gbook.me/book/10836819/read/page/1/> (дата обращения: 10.10.2017).
277. *Социальный театр и его имена* // Театр. 2016. № 24–25. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/issues.2016-24-25> (дата обращения: 21.09.2017).
278. *Станиславский К. С.* Собр. соч. : в 9 т. – М. : Искусство, 1988–1999. – 6300 с.
279. *Станиславский К. С.* Собр. соч. : в 8 т. – М. : Искусство, 1954–1962. – 3000 с.
280. *Станиславский К. С.* Из записных книжек : в 2 т. Т. 1. – М. : ВТО, 1986. – 608 с.

281. *Станиславский К. С.* Из записных книжек : в 2 т. Т. 2. – М. : ВТО, 1986. – 446 с.
282. *Станиславский К. С.* Работа актера над собой. Дневник ученика. Ч. 2. – М. : Искусство, 1951. – 668 с.
283. *Станиславский К. С.* Статьи, речи, беседы, письма. – М. : Искусство, 1953. – 783 с.
284. *Станиславский К. С.* Статьи и речи заметки дневники воспоминания 1877–1917. Искусство, 2009. – 417 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://historylibrary.com/index.php?id1=3&category=biografii&author=stanislavskiy-ks&book=2009&page=104> (дата обращения: 21.01.2018).
285. *Старославянский* словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. – М. : Русский язык, 1999. – 842 с.
286. *Степанов Ю. С.* Константы : словарь русской культуры. Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : Академический проект, 2004. – 991 с.
287. *Степанова Г. А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М. : ГИТИС, 2005. – 139 с.
288. *Страхов Н. Н.* Письма о нигилизме [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/strahov_n_n/text_1881_pisma_o_nigilizme.shtml (дата обращения: 20.01.2018).
289. *Страхов Н. Н.* Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб., 1883. – 268 с.
290. *Страхов Н. Н.* Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова // Борьба с Западом. М., 2010. – 571 с.
291. *Страхов Н. Н.* К портрету Пушкина // Нива 1877. № 18. [Электронный ресурс]. URL: http://ruslib.3dn.ru/publ/strakhov_nikolaj_nikolaevich_pushkin_stranica_4/1-1-0-6092 (дата обращения: 27.03.2019).
292. *Страхов Н. Н.* Из истории литературного нигилизма. 1861–1865. СПб., 1890. – 596 с.
293. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского 1898–1917. М. : Наука, 1973. – 360 с.
294. *Советский театр* в 20–30-е годы [Электронный ресурс]. URL: <http://art24.info/articles/14> (дата обращения: 21.02.2019).
295. *Сорос Дж.* Советская система: к открытому обществу. – М. : Изд. полит. лит-ры, 1991. – 224 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://rbook.me/book/10836819/read/page/1/> (дата обращения: 10.10.2017).
296. Театр, как проблема национальной идентичности [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev-center.ru/teatr-kak-problema-nationalnoy-identichnosti/> (дата обращения: 18.07.2018).
297. Театр. Книга о новом театре : сборник статей. – СПб. : Шиповник, 1908. – 289 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatr-lib.ru/Library/Krizis/Krizis/> (дата обращения: 16.01.2018).

298. *Театральная лаборатория в Музее истории ГУЛАГа* [Электронный ресурс]. URL: https://gmig.ru/museum/news/teatralnaya_laboratoriya_v_muzee_istorii_gulaga/ (дата обращения: 20.02.2019).
299. *Театральный октябрь* : сборник 1. Л.-М., 1926. – 180 с.
300. *Tertium datur*. Россия как страна среднего мира : стенограммы симпозиума. Крит, 2–9 ноября 1995 [Электронный ресурс]. URL: <http://moglobi.ru/stati/tertium-datur-rossiya-kak-strana-srednego-mira/main.html>; <https://pandia.ru/text/78/055/69675.php> (дата обращения: 06.11.2017).
301. *Титова Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. – 255 с.
302. *Толстой А. К.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 3. М., 1964. – 464 с.
303. *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). Т. 2. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 907 с.
304. *Тютчев Ф. И.* Русская звезда. М., 1993. – 526 с.
305. *Удинцев В. Д.* – Вл. И. Немировичу-Данченко. / Из письма от 4 февраля 1923 г. Музей МХАТ. Арх. Н.-Д., № 6029.
306. *Удинцев В. Д.* – Вл. И. Немировичу-Данченко. / Из письма от 4 февраля 1923 г. Музей МХАТ. Арх. Н.-Д., № 6030.
307. *Улицкая Л.* Моя страна больна : эссе [Электронный ресурс]. URL: <https://www.inopressa.ru/article/18aug2014/spiegel/ulitskaya> (дата обращения: 10.08.2018).
308. *Улора Ганна.* Границы экстремального опыта: «Фронтовичка» Анны Батуриной [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-ekstremalnogo-opyta-frontovichka-anny-baturinoy> (дата обращения: 03.10.2017).
309. *Федотов Г. П.* Россия и свобода [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mnemosyne.ru/library/fedotov-2.html> (дата обращения: 07.03.2018).
310. *Фейерабенд П.* Наука в свободном обществе // Избранные труды по методологии науки. – М. : Прогресс, 1992 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.twirpx.com/file/241353/> (дата обращения: 17.05.2018).
311. *Философские теории рессентимента* [Электронный ресурс]. URL: <https://mylektsii.ru/11-107643.html> (дата обращения: 16.08.2016).
312. *Философы русского послеоктябрьского зарубежья.* – М. : Наука, 1990. – 528 с.
313. *Флорида Р.* Креативный класс. Люди, которые меняют будущее. М., 2005. – 430 с.
314. *Фокин В. В.* Беседы о профессии. Репетиции / сост. и лит. запись А. А. Чепурова. – СПб. : Балтийские сезоны, 2006. С. 145–146.

315. «Фротовичка». Обсуждение спектакля Русского драматического театра им. Н. А. Бестужева, Улан-Удэ [Электронный ресурс]. URL: <http://old.maskbook.ru/2016/letter.php?id=452> (дата обращения: 14.05.2017).
316. *Фроянов И., Богачёв А.* России нужны вера и правда // РНЛ. 2016. 28 сен. [Электронный ресурс]. URL: http://ruskline.ru/opp/2016/sentyabr/28/rossii_nuzhny_vera_i_pravda/ (дата обращения: 10.11.2017).
317. *Хатушцев С. В.* К. Н. Леонтьев о национализме и национальной политике [Электронный ресурс]. URL: <http://xn-80aa2bkafhg.xn-p1ai/3372/К.-N.-Leontev-o-natsionalizme-i-natsionalnoy-politike> (дата обращения: 17.11.2018).
318. *Христофорова О.* Одержимость в русской деревне [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/ikota/>, а также <https://www.syl.ru/article/308850/non-fikshn---chto-eto-takoe-v-literature> (дата обращения: 02.12.2018).
319. *Хоружий С. С.* Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. Религиозно-философские соч. Т. 1. М., 1992. – 325 с.
320. *Цилюрик Д.* Иногда нужно оскверниться // Независимая газета. 2011. 08 сен. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2011-09-08/7_defiled.html (дата обращения: 12.01.2016).
321. *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма. М., 1989. – 180 с.
322. *Чемякин Е. Ю.* «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/postkolonialnye-issledovaniya-kak-istoriko-kulturnyi-fenomen-vtoroi-poloviny-xx-v#ixzz5j6b2mtus> (дата обращения: 12.03.2017).
323. *Чернышев С. Б.* 1987–1990. Международный фонд «Культурная инициатива» (Фонд Сороса) [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/77/433/15424.php> (дата обращения: 08.11.2018).
324. *Чернышев С. Б.* Дело «ИНОГО». Часть 1 [Электронный ресурс]. URL: http://old.russ.ru/today/project/03_inoe.html (дата обращения: 04.10.2018).
325. *Чернышев С.* Апология составителя // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания: в 4 кн. Т. 1. – М. : АРГУС, 1992 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/antolog/inoe/> (дата обращения: 06.11.2017).
326. *Чернышев С.* Корпоративное предпринимательство: от смысла к предмету. М., 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://socioline.ru/book/chernyshev-sb-korporativnoe-predprinimatelstvo-ot-smysla-k-predmetu> (дата обращения: 08.10.2017).

327. *Чернышев С.* Из интервью «Русскому журналу», 2002 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebana5.ru/cont/1068474.html> (дата обращения: 06.11.2017).
328. *Что такое Соборность? Значение и толкование слова sobornost, определение термина* [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/1845224/> (дата обращения: 10.02.2018).
329. *Чубайс призвал либералов «не игнорировать» православие и национализм* [Электронный ресурс]. URL: <https://ortodoksiya.ru/index.php/obshchestvo/679-chubajs-prizval-liberalov-ne-ignorirovat-pravoslavie-i-natsionalizm> (дата обращения: 08.05.2018).
330. *Чудакова Мариэтта.* Литература советского прошлого. Т. 1. – М. : Языки русской культуры, 2001 г. – 472 с.
331. *Чуковский К. И.* Леонид Андреев большой и маленький. – СПб. : Т-во «Издательское бюро», 1908. – 132 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Personal/Chukovsky_Kornej_Ivznovich.htm.
332. *Шагинян Мариэтта.* Пролетарская культура // Литературный дневник. СПб., 1922. – 110 с.
333. *Шалимова Н. А.* Антропологические проблемы театра А. Н. Островского: Опыт постижения художественной реальности : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/antropologicheskie-problemy-teatra-n-ostrovskogo-opyt-postizheniya-khudozhestvennoi-realnost#ixzz5iui5xKxE>. (дата обращения: 20.09.2017).
334. *Шендерова А.* Приглашение на «Князь»: путеводитель по новому спектаклю Константина Богомолова. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.buro247.ru/culture/theatre/priglasenie-na-knyaz-putevoditel-po-novomu-spekta.html> (дата обращения: 18.06.2017).
335. *Шмелёв И. С.* Душа Москвы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/8-10/shmelev.htm> (дата обращения: 24.01.2019).
336. *Шнем Г. Г.* Внутренняя форма слова: этюды и вариации на темы Гюльбольта. Изд. 3-е., М., 2006. – 216 с.
337. Эмансипирован ли зритель? Стратегии зрительской свободы в эпоху перформативности [Электронный ресурс]. URL: <http://theatrumundi.ru/material/tags/istoricheskij-reenektment/> (дата обращения: 15.10.2018).
338. *Энгельгардт В. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.; Л., 1924. Сб. 2. С. 69–105.

339. «*Это было насилие*» – зрительница о пощечине на спектакле в Петербурге [Электронный ресурс]. URL: <https://www.5-tv.ru/news/246010/eto-bylo-nasilie-zritel'nica-oposchine-naspektakle-vpeterburge/> (дата обращения: 06.05.2019).
340. *Эт kind А.* Хлыст: секты, литература и революция». – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 344 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/etkind-aleksandr-hlyst-sekty-literatura-i-revoluciya-read-212830-1.html> (дата обращения: 23.02.2019).
341. *Эт kind А.* Работа горя и утexas меланхолии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zh-zal.ru/nz/2013/3/16e.html> (дата обращения: 18.03.2017).
342. *Я русский!* // Хрестоматия русского национального характера / сост. В. Аристархов. М., 2010. – 304 с.
343. *Ярош К.* Память и памятник // Петербургский театральный журнал. 2016. авг. [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/vosstavshij-geroj/pamyat-ipamyatnik/> (дата обращения: 28.01.2018).
344. *Яцкевич Л.* Соборность (Образы и символы соборности в творчестве вологодских писателей) [Электронный ресурс]. URL: <https://literator35.ru/2017/11/writers-word/sobornost-obrazy-i-simvoly-sobornos/> (дата обращения: 20.01.2019).

Капиталина Антоновна КОКШЕНЕВА

**Концепт «русская культура»
и современные практики
культурного наследования**

Дизайн обложки:

М. Ю. Маяков

Компьютерная верстка:

М. Е. Заболотникова

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru